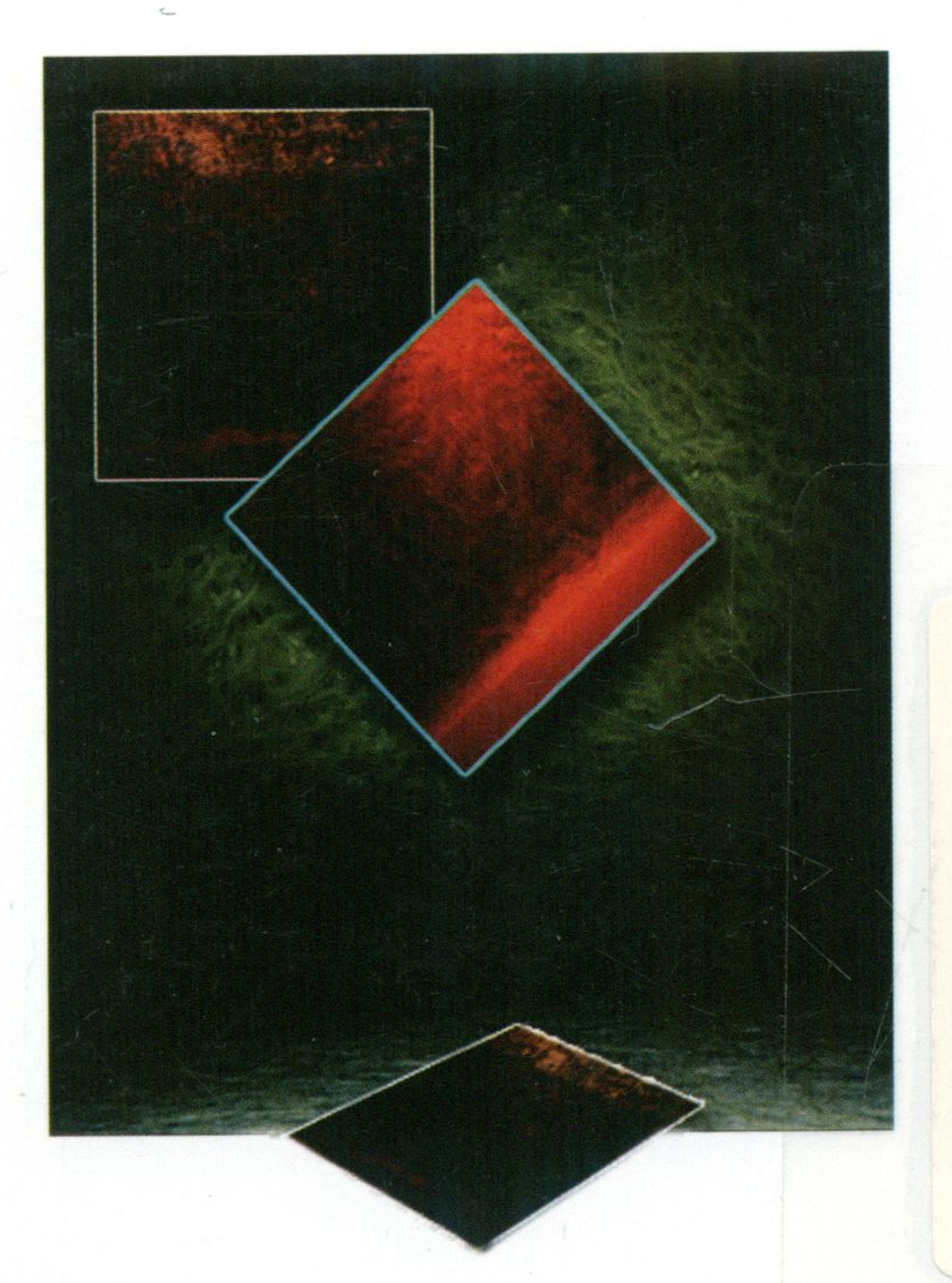
جاسم خلف إلياس

شعرية
القصة القصيرة جداً







دراسة

شعرية
القصة القصيرة جداً

اسم الكتاب: شعرية القصة القصيرة جداً
اسم المؤلف: جاسم خلف إلياس
عدد الصفحات: ٢٢٤
القياس: ١٤.٥ * ٢١.٥
١٠٠٠/١٠١٠م-١٤٣٠هـ



سورية - دمشق - ص ب ٤٦٥٠
تلفاكس: ٢٣١٤٥١١ ١١ ٩٦٣ +
هاتف: ٢٣٢٦٩٨٥ ١١ ٩٦٣+

E-mail: ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org

العمليات الفنية:
الإخراج والطباعة
القسم الفني ـ دار نينوى
تصميم الغلاف: م. سوسن الحلبي

جاسم خلف إلياس

شعرية القصة القصيرة جداً

دراسة

- **جاسم خلف الياس**
- عضو اتحاد أدباء وكتاب العراق .
- عضو اتحاد الصحفيين العراقيين .
- عمل محررا ثقافيا في مجلة(فواصل) . وجريدة (مستقبل العراق) .
- فاز بالمرتبة الأولى في المسابقة الإبداعية التي أقامتها جامعة الموصل عام ٢٠٠٠.
- شارك في العديد من الملتقيات والمؤتمرات العراقية والعربية التي كان محورها القصة القصيرة والرواية.
- الإصدارات
- نوافذ تحتشد بالمسافات / مجموعة شعرية ٢٠٠٢.
- ضوء يجترح الأفق قراءات في القصة الموصلية القصيرة ٢٠٠٤.
- المخطوطات
- اسميك الأرجوان وأكنيك البهاء مجموعة شعرية .
- انعكاسات على وجنة البيبون قراءات في الشعر الموصلي الحديث .
- شعرية الاختلاف السردي قراءات في نماذج سردية مغايرة .
- البريد الالكتروني : jasim_khalaf57@yahoo.com

الإهداء

إلى:

التي لملمت مسراتها

ونثرتها على وحشة أيامي

أمي

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين..

أما بعد..

فتسعى هذه الدراسة الموسومة بـ(شعرية القصة القصيرة جداً) إلى محاولة كشف المكونات الفنية للقصة القصيرة جداً، متخذة من النص ومساءلته مسارا لتحديد أسسها المغايرة التي قادتها إلى أن تكون نوعا أدبيا فرعيا. ومثلما تمتلك القدرة على الحضور بالإمكانات التعبيرية والجمالية الخاصة بها، فهي تمتلك القدرة على إثارة الأسئلة وتشخيص محدداتها واستنطاق كوامنها. وقد تأسس اختيارنا لموضوع الدراسة على جملة من المسوغات يرتبط الذاتي فيها بالموضوعي.

أما الذاتي فهو متابعتنا الشخصية لهذه الكتابات القصيرة جداً، وما لحقتها من هواجس قرائية أخذت تحمل معها أسئلة ما، وبقيت هذه الأسئلة ثاوية في الأعماق تنتظر فاعليتها المشروعة، فسعت هذه الرسالة إلى تفعيلها بعدما ظلت تتحين الفرص التي تسمح لها بالنهوض، ومن المفيد أن يأتي هذا النهوض أكاديميا ليقوّمها من الهنات التي تعتريها فيما لو كتبت خارج هذا المنهج.

وأما الموضوعي فيتمثل في سببين رئيسين:

الأول: إقبال كتاب كثر على كتابتها، وفي أعمار واختصاصات أدبية مختلفة، إذ تراوحت هذه الكتابات بين الجيد والرديء، وأخذت تكبر تلك الأسئلة تجاهها بوصفها نوعا قصصيا يتشكل وفق اشتراطات معينة، ويخضع في تبلوره لحاجات ملحة تمليها مرحلة تخضع لوعي اجتماعي وسياسي وثقافي معين، وما رافق ذلك من عوامل التغيير التي ترفض السكونية والنمطية، فوجّهتها نحو الاختلاف لا على طريقة الترميم الذي يمس ظاهر النص الأدبي، وإنما على طريقة المغايرة والمغادرة.

ولأنها قص محدث ألصقت بها مصطلحات تريد الحط منها، على سبيل المثال لا الحصر (تقليعة) أو (موضة) أو (عملية قيصرية) وغيرها، أخذت تظهر في هذه الصحيفة أو تلك لا شأن لها سوى التهكم أو الرفض المطلق لها، وإذا كانت بعض نصوصها متواضعة حقا بسبب تعجل كتابها في إصدارها على شكل مجموعة قصص قصيرة جداً، أو نشرها في صفحات الجرائد غير المتخصصة وبعض مواقع الانترنت، فليس معنى هذا أن نطلق عليها الأحكام الاعتباطية والارتجالية، فكل الأنواع الأدبية لا تخلو من هذه النماذج في مرحلة النشأة. إذ هنالك نصوص لا حصر لها انتزعت في بنائها الجمالي الاعتراف بها انتزاعا، وأخلص لها كتابها بوعي أدبي وجرأة ومسؤولية.

والثاني: تعثر خطاباتها النقدية فبدلا من أن تدرسها بجدية علمية وموضوعية، أخذت بعضها تتحمس لها كثيرا وتعدها جنسا أدبيا قائما بذاته، في حين أنكر بعضها الآخر انتماءها إلى دائرة القص، ولم تجن منها سوى التهكم والرفض المطلق، وقليل منها استجلت مكامنها لإنصافها وهي تساير الاستجابة لحراك الواقع المعيش بتشعباته المتعددة.

من هنا سعينا إلى التمحيص والمناقشة في داخل القصص ذاتها وتعميق الآراء والتأملات والاستنتاجات التي تخدم مساراتها، بوصفها نوعا أدبيا فرعيا يجرب ويجتهد كتابه في كشفه وإخفائه وتكثيفه ودلالاته في أربعة فصول.

في الفصل الأول تتبعنا مفاهيم الشعرية وتحولاتها وتبنينا مفهوما يتناسب مع دراستنا بوصفه (قوانين الخطاب الأدبي)، إذ تقصينا الوعي اللغوي الذي يتحكم في عناصر وتقانات القصة القصيرة جداً، وتحليل ذلك الوعي بفاعلية قرائية تتناسب ومراوغة هذا النوع من القص. وتتبعنا المسار التاريخي للقصة القصيرة جداً بالتفاصيل الدقيقة وربما الفائضة، وكان هدفنا توضيح ما التبس على بعض من نقادها وكتابها من أمور تخص الريادة بسبب الضبابية المتعلقة بكتاباتها الأولى، وتصحيح وجهة النظر التي تلخص نتاجها في (مجموعات) تعدّ على أصابع اليد.

أما الفصل الثاني (إشكالية التجنيس) فقد اشتمل على ثلاثة مباحث، تتبعنا في المبحث الأول (مفهوم النوع الأدبي) ضمن نظرية الأنواع الأدبية، بتصوراتها

القديمة وتحولاتها الحديثة التي تخضع النوع الأدبي لموقفين: الأول لا يرى من الضرورة أن يكون النوع معيارا للتقويم الأدبي مادام التركيز على فاعلية المعطى الدلالي هو الأهم في دراسة البنى النصية. والثاني يرى أن مشروع تجاوز الأنواع الأدبية ما يزال محفوفا بكثير من العقبات والاعتراضات. وجاء المبحث الثاني (جذور القصة القصيرة جداً) ليتجه بهذا النوع إلى الموروث السردي الحكائي، فالأسطورة والحكاية الشعبية والطرفة والخرافة والخبر والمثل وغيرها، أصول اتكأت عليها القصة القصيرة جداً وجذور ارتوت منها، فهي تستمد منها خصائصها النوعية. وتركز المبحث الثالث (القصة القصيرة جداً نوعا أدبيا) على المصطلح والمفهوم أولاً، ومقاربتها مع بقية الأنواع الأدبية لا سيما قصيدة النثر أو قصيدة الومضة أو القصة القصيرة أو الخاطرة ثانياً، بوصفها نوعا أدبيا لا يؤسس نفسه بنفسه وإنما يتداخل مع غيره ليغايره.

واشتمل الفصل الثالث (عناصر القصة القصيرة جداً) على ثلاثة مباحث أيضا، جاء الأول (الحكائية) في دراسة الحدث والشخصية والزمان والمكان بما يناسب مكوناتها الأخرى، وقد تحددت كل تلك بمحدودية حدثها، لذا فهي تبدأ قريبة من الذروة ما أمكن، فلا يحتاج القاص إلى مقدمات لكي يدخل في تفاصيل الحدث، وإنما يقفز به إلى الموضوع مباشرة، كما أنها لا تحتمل تعدد الشخصيات إلا بقدر حاجتها، ويكونون في لحظة فاعلة في حيز زمكاني محدد. وجاء المبحث الثاني (التكثيف والاختزال) إذ شكل عنصرا مهما لا بوصفه تكثيفا لغويا فحسب، وإنما تكثيف يشتمل على الحدث والموضوع والفكرة، فهو الذي يمنح القصة القصيرة جداً خاصية الاتساق والانسجام والقصر في آن واحد. وجاء المبحث الثالث (اللغة) بوصفها وعاء ماديا يكتسب فيه البناء القصصي وجودا واقعيا، فالبعد اللغوي هو البؤرة التي تنطلق منها الأبعاد الأخرى، وترتكز عليها.

أما الفصل الرابع (تقانات القصة القصيرة جداً) فقد اشتمل على ثلاثة مباحث، توفرت في المبحث الأول (المفارقة)، ثلاثة أنماط (المفارقة اللفظية، والمفارقة الدرامية، والمفارقة الملحوظة)، وجاءت تطبيقاتنا في هذه المفارقات

على ما توفر لدينا من مجموعات قصصية. أما المبحث الثاني (التناص) فقد اشتمل بدوره على نمطين (تناص العنوان، وتناص المتن)، ويعد التناص بتحديداته الثلاثة: الاجترار والامتصاص والحوار تفاعلا نصيا يبحث عن الجمالي وفاعليته في الاتصال الأدبي من منظور هدم الحواجز النصية ونكران الاستقلالية، وقد هيمن التناص الأسطوري والأدبي والنوعي على التناصات التي توفرت في القصة القصيرة جداً. وتوزعت قراءة الاستهلال في المبحث الثالث(الاستهلال والخاتمة) على مدارين: نفسي يستقبل العلامة ويحولها في تتابع قرائي إلى معنى.وتوليدي يحفز بؤرة الأفعال سردية لتوليد أفعال أخرى، ويشتبك هذان المداران بالخاتمة بوصفها لحظة تنوير تستأثر باللحظة الحاسمة في اختزال وتكثيف التفاصيل التي تتعلق بحدث القصة ومتلازماته، وتشكيل أحاسيس وافق انتظار القارئ.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا في الكتابة فهي قلة المصادر النقدية التي تتعلق بالقصة القصيرة جداً، فضلا عن افتقارنا إلى تنوع المجموعات القصصية التي استطعنا الحصول عليها، وضيق الوقت وكثرة أزماته وفجائعه التي عانينا منها جميعاً، وقد أرجأنا القصص القصيرة جداً المكتوبة للأطفال إلى دراسات قادمة تسعى إلى استنطاقها والدخول في عوالمها الخاصة حرصا على وحدة موضوع الرسالة.

لا نزعم أننا أحطنا بكل ما كان يجب أن يقال، فالموضوع صعب وشائك وما هذه الدراسة إلا محاولة متواضعة فيها من الخطأ والصواب شأنها شأن أي صنيع بشري، فإن أصابت فلها مسراتها الخاصة، وإن لم تصب فيكفيها أنها حاولت أن تجيب على هواجسنا وقلقنا إزاءها.

ولا يفوتنا أن نضمخ بعبير شكرنا وامتناننا ذوات كل الذين مدوا يدا خضراء لونت صفحات دراستنا هذه برائحة الاكتشاف، ونخص منهم بالشكر الأستاذ الدكتور إبراهيم جنداري جمعة، على متابعة الدراسة بجدية علمية، واتساع صدره والسماح لي بالسفر في مدائن معرفته، فكان مرشدا قديرا وصديقا ودوداً، والدكتور عبد الستار عبد الله صالح، والدكتور القاص احمد زياد محبك،

والدكتور القاص احمد جاسم الحسين، والأستاذ القاص ناصر سالم الجاسم، والقاص عبد الله المتقي، والقاص زيد الشهيد، الذين زودوني بنتاجاتهم ودراسات مهمة تتعلق بالموضوع.

وبودي الإشارة إلى أنني قد أنجزت الدراسة في مطلع عام ٢٠٠٧، لذا أعتذر من كل القصاصين الذين لم يتسن لي الاطلاع على نتاجاتهم قبل وبعد هذا التاريخ المحدد.

والله نسأل أن يكون في هذا ما ينفع، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول

أولاً: مفاهيم الشعرية

مازالت الشعرية تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية (١) بسبب اشتباك معانيها وتنوع تعريفاتها واكتنافها كثيرا من الالتباس.

تعد من مرتكزات المناهج النقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقق وظيفته الاتصالية والجمالية، أي إنها تعني بشكل عام (قوانين الإبداع الفني)(٢). وتتمحور اشتغالاتها منذ القديم وإلى الآن في استقصاء القوانين التي استطاع المبدع التحكم بوساطتها في إنتاج نصه، والسيطرة على إبراز هويته الجمالية، ومنحه الفرادة الأدبية.

إن أول من استخدم مصطلح الشعرية (Poetics) هو أرسطو ٣٢٢ ق. م في كتابه (فن الشعر)، حين استقصى الخصائص الفنية للأجناس الأدبية التي شكلت حضورا متميزا في عصره. ولم يتم تداول هذا المصطلح في النقد العربي إلا بعد مروره بمراحل ثلاث(٣):

١- مرحلة التقبل: وفيها تم تعريب المصطلح إلى (بويطيقيا).

٢- مرحلة التفجر: وتمت ترجمته إلى(فن الشعر).

٣- مرحلة الصياغة الكلية: وتم تداوله كما هو الآن (الشعرية).

إن لمصطلح Poetics مقابلات تنوعت واحتشدت في ساحة الاشتغال النقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي أو مفهومات عدة لمصطلح واحد في النقد الغربي (٤)، تتقارب وتتباعد تبعا للعصر والمنهج الذي يتبعه هذا الناقد أو ذاك وفُرضت عليها إرغامات كثيرة أسهمت في تعددها فصار لدينا: (الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقيا،

بويتيك)(٥) وعلى الرغم من مسميات عديدة لحقل معرفي واحد اتخذت من المعالجات النصية الخطوة الأولى في تحولات الخطاب النقدي، إلا أنها في الواقع قد تلتقي في جوانب معينة وتفترق في أخرى، هذا ما دعا حسن ناظم ويتفق معه الباحث إلى ضرورة توحيدها في مصطلح واحد، مع تأكيده عدم وجود أي مبرر لهذه الترجمات العديدة لسببين:

الأول: إن الاجتراحات العديدة تخلق جدلا يزيد المسألة تشابكاً وتعقيداً(٦).

والثاني: إن لفظة (الشعرية) شاعت في كثير من كتب النقد، وأثبتت صلاحيتها في الكتب المترجمة والعربية.

وكما هو معلوم أن أي تحول في المنهجيات النقدية لابد أن يسبقه تحول في الأنساق والبنى النصية، وعلى هذا الأساس خسرت الكلاسيكية النقدية شرعيتها في البحث الأدبي، لعدم مقدرتها على وصف النص الجديد الذي أنشأته الرومانتيكية والحركات الموالية لها كالرمزية والمستقبلية والحركات الطليعية (٧). ولأن الشعرية هي (الدراسة المنهجية التي تقوم على علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، وهدفها هو دراسة الأدبية أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ إلى العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص)(٨)، فهي إذن شعرية نصية لا تحيل إلا إليه، وبقدر ما يصيب النص من تغيير سيصيبها شيء غير قليل من التغيير أيضاً، لأنها تستنبط قوانين النص من النص ذاته.

إن هذا التحول هو الذي سوغ للشكلانيين البحث عن البنى الأدبية المتحكمة في النص الأدبي وما اصطلحوا عليه بالخصائص الشكلية، فبدأت كشوفاتهم النقدية تحيل إلى النص ذاته لا إلى سياقات خارجية (تاريخية،اجتماعية، نفسية)، ولم يعد الوصول إلى المعنى عن طريق (العلاقات السببية) هو الوظيفة الأهم في النقد، بل (أدبية النص) التي وصفها الشكلانيون والبنيويون ومن جاء بعدهم في التعاطي النقدي بوصفها (موارد لتحليل الخطابات وممارسات القراءة التي يثيرها الأدب وتعليق المطالبة بالوضوح المباشر والتفكير في تضمينات معاني التعبيرات، والاهتمام بالكيفية التي يتم بها المعنى، والكيفية التي تتحقق بها اللذة)(٩). فعد الشكلانيون ومن بعدهم البنيويون النص نظاما ألسنيا ذا وسائط إشارية يمتلك المعنى في ذاته ومدلوله كامن في بنائه ومستقل عن مبدعه(١٠).

وقد أسهم هذا الاهتمام بالمظهر اللغوي أولاً، وعزله عن السياقات الخارجية ثانياً، في إضفاء سمة (العلمية) و(الموضوعية) على الخطاب النقدي الذي يحيّد أي اثر في تدخل لذات القارئة في عمليات الوصف والتحليل والاستنتاج. وتعد هذه الانعطافة نقلة نوعية في الدراسات الأدبية، إستطاع الشكلانيون من خلالها بلورة تقاطعهم مع الفروع العلمية التي (ظلت تستخدم الأدب ولا تخدمه، لعدم إيفائها بشيء من التدليل على ثراء الأدب وإنتاجيته إن لم تطمس خاصيته الأدبية لصالح تلك السياقات)(١١)، مؤكدين أن الإعتراضات التي واجهت تلك المناهج (لم تكن في ذاتها وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة وقضايا علمية مختلفة)(١٢).

وقاد هذا النشاط النقدي الشكلانيين إلى رصد المفاهيم النصية واشتغالاتها من جهة، وخلخلة النقد التقليدي المساير لمعطيات الجودة والرداءة بوساطة الثوابت البلاغية والمعيارية من جهة أخرى، فاجتهدوا بقدر كبير من الموضوعية في استنباط قوانين النص من النص ذاته وفي كشف الخصائص العلائقية التي تميز بين نص وآخر؛ كون الجمال في النص يعود إلى بنية العناصر المتفاعلة لا إلى عنصر مفرد بعينه، وأخذوا يطرحون أسئلتهم عن الـ(كيف) لا عن الـ(ماذا)، وتكللت اجتهاداتهم في (خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية)(١٣) وصار (موضوع العلم الأدبي ليس الأدب وإنما الأدبية أي الذي يجعل من عمل ما عملاً أدبياً)(١٤) أكثر فاعلية ورواجا في الدراسات الشكلانية، ليهيمن سؤال (ما الأدب؟) على مسار النظرية الأدبية وفتح الطريق أمام الدارسين ومحاولاتهم في تلمس أسرار الأدبية من داخل النصوص، فبحثوا في (البنى الحكائية) و(الإيقاع) و(علم تشكيل الحكاية) و(الأسلوبية) وغيرها، فكان لفكتور شكلوفسكي وبوريس ايخنباوم وفلاديمير بروب ورومان ياكوبسن وتوماشفسكي وغيرهم دور كبير في تغيير مسار تحليل النصوص الأدبية، فمثلما أخذ علم اللغة دراسة مستويات التحليل اللغوي والقوانين المجردة في اللغة وليس في الكلام، فان الشعرية بدورها أخذت دراسة مستويات التحليل الأدبي، إذ تحاول الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية وتعددها في وقت واحد(١٥).

وقد أسهم التوجه الألسني بشكل عام وتأثيرات دي سوسير بشكل خاص في دفع الشكلانيين إلى رصد القواعد الجمالية التي يتشكل منها النص الأدبي، وتجلى هذا الإسهام في الجهود التي انصبت على محمولات التحول من الشكل إلى البنية وعلى إقصاء المؤلف والانشغال بالأنساق الداخلية للنص، وقد عمقت البنيوية بدورها هذا الإقصاء وانفتحت الدراسات الأدبية على القارئ وافق توقعه والتأويل المضاعف والتفكيك وكل ما له صلة بنقد ما بعد الحداثة. فما هو إذن موضوع الشعرية؟ إن أول من تصدى للجواب على هذا السؤال المهم هو تودوروف قائلاً (ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي،وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محدودة وعامة، ليس العمل إلا إنجاز من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية) (١٦).

هذه المنهجية إذن تعمل مقولات الشعرية لتضع حداً (للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي عنده –أي تودوروف- بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع إلى.. آخره تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب (مجردة) و(باطنية) في الأدب نفسه) (١٧). ويحصرها في مدلولات ثلاثة هي:

١- كل نظرية داخلية للأدب(١٨).

٢- اختيار يمارسه مؤلف ما من بين الإمكانيات الأدبية الممكنة (نمط التركيب، أسلوب) (١٩).

٣- السنن والقوانين المعيارية المؤسسة من لدن مدرسة معينة ومجموع القواعد التطبيقية التي يصبح استعمالها عندئذ إلزاميا.

واستنادا إلى مقولات تودوروف في الشعرية فإنها لا تتحدد بنوع أدبي معين، بل يكون مدار اشتغالها الخطاب الأدبي بوصفه إبداعا، غير أن هذا لا يعني

أنها لا تراعي الحدود والفوارق النوعية بين الأنواع الأدبية، لهذا نشأت لها فروع متخصصة بهذه الأنواع فهناك شعرية المسرح وأخرى للقصة وغيرها للشعر(٢٠) بل تجاوزت الدراسات الأدبية والفنية لتشمل مجمل الخطاب الثقافي الذي يعبر به الإنسان عن انفعالاته وتأثيراته واهتزازاته الوجدانية، فكتب عن شعرية الحب وشعرية التفاصيل وشعرية الجسد وشعرية الأشياء وغيرها.

أما جان كوهن فقد بنى شعريته على (الانزياح)، وتتمحور نظريته حول الفرق بين الشعر والنثر من خلال الشكل وليس المادة أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة وليس من خلال التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات(٢١)، ويعد الشعر (انزياحا) عن معيار هو (قانون اللغة)، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها(٢٢)، ولا قيمة للتصنيف البلاغي المفرد لكل صورة، بل عسير على الأثر الجمالي أن يتحقق في أي عمل أدبي إلا بالفعالية المشتركة بين التصنيفات، وتتجلى شعريته في (البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك)(٢٣) وهذا ما تسعى إليه كل شعرية لأن تكون علمية –حسب تعبير كوهن– وهذه العلمية لا تتحقق في مساءلة (المحتوى)، بل في مساءلة (العبارة) وانتقال المساءلة من (الموضوعات) التي تعالجها إلى (كيفية التعبير) عن هذه الموضوعات. وحسب اقتراح جان كوهن (إذا أرادت الشعرية أن تكون علما فعليها أن تتبنى المبدأ نفسه الذي أصبحت اللسانيات علما وحق مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة نفسها، وبذلك يكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة)(٢٤).أي مثلما هو مقترح على الألسنية أن تكون قادرة على تحليل بنية جمل لم تلفظ بعد كذلك على الشعرية أن تفسر القواعد التي تتحكم بأعمال أدبية لم تكتب بعد.

وإذا كان الانزياح عند كوهن لا يمنح صفة الشعرية إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير معقول مثل (العدد ٣ يبيض)(٢٥)، فان الانزياح عند ريفاتير يعد خروجا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على السنة الناس في استعماله وغايته،

ومن ثم فلا يوجد نص أدبي بدون (أدبية) ولا (أدبية) بدون نص أدبي. في حين يرفض (الوظيفة الشعرية) التي يمنح مفهومها الانزياح المسبق للشعر ويقترح استعمال (الوظيفة الأسلوبية) التي لا يمنح مفهومها أي انحياز لأي نوع أدبي على حساب الأنواع الأخرى. إلا أنه يتراجع عن مفهوم (الوظيفة الأسلوبية) ويستبدله بمفهوم الوظيفة الشكلية (إن الفرق بين الشعرية والأسلوبية ليس فيه من المجانية شيء، غير أني سأميل إلى أن أتحدث ببساطة عن الوظيفة الشكلية لكي أتجنب ربط المصطلح بهذه النظرية أو تلك) (٢٦).

إن مفهوم الشعرية عند ريفايتر هو تطوير لمفهوم (الجمالية) المتداول عند ياكوبسن وحلقة براغ، لأن (الواقعة الشعرية) موجودة داخل البنية اللسانية بينما (الواقعة الجمالية) ميتالغوية، وقد غير ياكوبسن لفظ الجمالية إلى شعرية بالمدلول نفسه ثم وسع دائرة مدلولها كي يكون حصرا على الشعر(٢٧)، ويبتعد ريفاتير عن الأسلوبية التقليدية وتتوسع شعريته وتتجاوز النص لتشمل القارئ أو مجمل أفعاله الممكنة، وذلك لان النص (نظام إشاري) والإحالة إلى الواقع ثانوية والفاعلية النصية لا علاقة لها بتطابق الأدلة والأشياء، وبهذا افترق ريفاتير عن الشكلانيين في قراءته للنص بمنهج نقدي بديل سماه (منهج القارئ المثالي) عمد فيه إلى (الاستجابة الذاتية)، إذ تكون الانطلاقة من القارئ الذي يحدد الانحراف على وفق ما يعتقد انه معيار إلى النص وليس من النص إلى القارئ(٢٨).

أما الشعرية عند جوناثان كلر فهي بـ(الأساس نظرية في القراءة)(٢٩)، تبتكر أسئلتها عن الـ (كيف) مع الـ(ماذا) بتوازن يكفل أحدهما الآخر ويعاضده. وإن هذه القراءة (ليست نشاطا بريئا إنها محملة بالحيل (٣٠) (وهو ينظر إلى الأدب بوصفه (شيئا تنشطه مجموعة من الأعراف تجعل مهمة الإحساس بخصوصيته، وغرابته، واختلافه عن غيره من نماذج الخطابات في العالم أمرا أكثر سهولة ويسرا، وتتمركز تلك الخلافات في العلامة اللغوية أي في الطرائق التي يتم بها إنتاج المعنى) (٣١). ويتفق جيرار جينيت في شعريته التي (موضوعها جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة ونذكر من بين هذه

الأنواع أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية) (٣٢) مع هذه القراءة المفتوحة واهتمامها بالشفرات الكامنة في بنية النص بوصفه تركيبا مفتوحا، وبهذا يلتقي مع إمبرتو إيكو في (العمل المفتوح)، إذ يكون للقارئ دور مهم في ملئ فراغات النص دون إغفال (غياب الشعرية الذي يؤدي إلى مزالق ومخاطر كثيرة، فليس بوسع الناقد أن يمارس حرفة علمية ومنهجية حينها، كما أنه – بالتأكيد – سوف يكون ذا أحكام مسبقة لا تستند إلى أسس منهجية وسيكون النقد – في حالة غياب الشعرية – مجموعة بديهيات عقلية كامنة وغير عملية) (٣٣).

ومن المفاهيم التي فعّلت الشعرية في ساحة الاشتغال النقدي مفهوم (الفجوة: مسافة التوتر) الذي وظفه كمال أبو ديب في التأسيس لشعرية ترفض (استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لأنها لا تنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق لما اسميه الفجوة: مسافة التوتر) (٣٤)، وهذا إقرار ضمني بان القارئ ظاهرة مستقرة في النص، واتفاق على تحول في مفهوم الشعرية يماهيها ضرورة بالقراءة أي أصبحت تبحث عن كيفية عمل القوانين العامة لأي جنس أدبي داخل نص متحقق والتي هي طرائق التلقي(٣٥)، فالقارئ (هو صفحة البياض التي يكتب النص فيها جسده) (٣٦).

إن مهمة البحث لا تتحدد في رصد التمايزات بين الشعريات ولا في تكرار ما قيل أو ما كتب حولها إنما غايته من تتبع المسارات الشعرية هو التركيز على تحول الفاعلية النقدية ومركزيتها من الاهتمام بالمؤلف إلى النص ثم القارئ، إذ إن (القراءة التي تعد النص مكانا تلتقي عنده آفاق عدة: أفق الكاتب وافق النص وافق القراءة، لتخلق من انصهارها وتفاعلها شكل النص) (٣٧)، هي التي أعطت نظريات القراءة دورا متميزا في التحليل النصي وتطور النوع الأدبي، إذ أعطى كل من ياوس وأيزر القارئ (دورا في تطور النوع لان ياوس يعتقد بان القطيعة بين الأفق التاريخي للمتلقي وافق النص إنما تسعى باتجاه تطور العمل الأدبي، فالتعارض بين المعايير التي يحملها المتلقي لأشكال الأعمال السابقة وتشكلاتها اللسانية وبين المعايير التي يكونها العمل الجديد لحظة ظهوره يؤدي إلى نشوء قيم جديدة تتعلق بالشكل والتي اعتاد النوع أن يعالجها) (٣٨).

نخلص مما ذكرنا أن الشعرية هي تقصي الوعي اللغوي الذي يتحكم في خصائص وتقنيات النوع الأدبي وتحليل ذلك الوعي بفاعلية قرائية تكشف الـ(كيف) وتعيّن جمالياته وتحلل الـ(ماذا) لاستنباط القوانين الداخلية التي تتحكم في جمالية النص كليا.

ثانياً. المسار التاريخي للقصة القصيرة جداً

حينما ترجم فتحي العشري رواية (انفعالات) لـ(ناتالي ساروت) عام ١٩٧١ بانحراف نوعي مغاير (قصص قصيرة جداً) بوصفه (عقداً نصياً جمعياً)(٣٩) كان التجريب القصصي قد اخذ مساره الخاص في محاولة لمغايرة المنحى المألوف في الكتابة القصصية والسعي إلى الاختلاف وابتكار آليات جديدة لاشتغالها.

وبفعل تحولات هزت بنيتها في سياقين: الأول واقعي وسع الفجوة جراء التصادم بين مخلفات تؤسس لسكونية مغلقة ولحظات تقود المجتمع إلى تطور وانفتاح. والثاني تخييلي تخطت فيه القصة القصيرة أطرها التقليدية، وانفتحت على (تقنيات الحساسية الجديدة والمنولوج الداخلي، كسر الزمن وتداخله، كسر النمطية وتفتيت الحدث والشخصية، حضور الحلم، ثم تجاوز اللغة الخاصة بنوع القصة إلى حساسية أحدث ثم تجاوز السرد الخارجي إلى آليات السرد الداخلي والرؤية بعين الباطن والحدس وتقطير النص وتركيزه وحلول اللون محل الشخصية واللغة محل السرد والتشظي محل وحدة الأثر)(٤٠) فحدث أن استخدم بعض القصاصين تقانات معينة تجاوزوا فيها التفصيلات التي تتعلق بالشخصية والحدث في فضاء قصصي مكثف ومختزل، (يحول عناصر القصة من شخصيات وأحداث وزمان ومكان إلى مجرد أطياف بعيدة (..) تنتمي إلى منطقة حدودية متطرفة في (نوع) القصة القصيرة وتكاد تعبر الحد وتنتقل تماما إلى قصيدة النثر)(٤١) فهي تستمد مشروعيتها

من (أشكال القص الشعبي، والحكاية، والنادرة، والنكتة على وجه الخصوص)(٤٢).

ويعد نوئيل رسام، وذنون أيوب، وتوفيق عواد، وجبران خليل جبران، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وزكريا تامر، ووليد اخلاصي، وياسين رفاعية، والطيب صالح(٤٣) وقبلهم محمود تيمور، وسعد مكاوي(٤٤) من رواد هذه الكتابة القصصية الجديدة التي توقفت لدى بعضهم عند حدود الخاطرة والمقالة القصصية السريعة واقتربت عند بعضهم من الشعر الغنائي وأصبحت لها جماليات خاصة لدى قصاصين معاصرين دون تحديد المصطلح(٤٥) فجاءت كتابات يوسف الشاروني مثلا (قصص في دقائق) كما في قصص (ابنتي) و(قراقوش والقروي) و(قراقوش وجاره) التي نشرها في مجلة (شهر) القاهرية عدد آذار ١٩٧٩(٤٦) وأطلق عليها رياض عصمت (القصة الصرعة)، بوصفها شكلا فنيا يفترض أن يحرز بأقل حجم ممكن من الكلام اكبر حجم من المعنى (إن كاتب القصة الصرعة يحاول أن يلتقط ومضة عابرة موحية وكثيرا ما يكون طابع حدثي صحفي وكثيرا ما يكون وراءها دافع سياسي رمزي مباشر)(٤٧)، وفي عام ١٩٦١ نشر خالد حبيب الراوي قصة (إرادة اللاشعور)(٤٨)، ونشر عبد الرحمن الربيعي (العديد من النماذج المبكرة له —قصص قصيرة جداً- وقصص قصيرة وكان قد تحرر من النظرة الأحادية للأشياء ولم يعد يهتم بالقضايا الهامشية قدر اهتمامه في الغوص في أعماقها وتحريك الساكن فيها)(٤٩) وأورد سليمان البكري (قصة المخذول) بوصفها أنموذجا حيا متطورا مبكرا في كتابتها كفاية توثيقية مهمة حسب قوله، إذ لم يسبق نشرها في مجموعاته القصصية اللاحقة(٥٠). ثم ترجم حسين حسن أربع قصص قصيرة جداً ونشرها في ملحق الجمهورية العدد ٧٤٠ عام ١٩٦٦ لقاص فرنسي (فليكس فينون) كانت قد نشرت بلغتها الأصلية ما بين عامي ١٩٠٥- ١٩٠٦ تحت تسمية (قصص السطور الثلاثة)(٥١)، ونشر محمد عبدالمجيد قصتين في جريدة أبناء النور في الأعوام ١٩٦٦- ١٩٦٨ (٥٢) وعاد الربيعي إلى كتابة القصة القصيرة جداً بتطور فني أكثر قدرة فنشر ثلاث قصص هي (الشهيد، المغني، المرأة) تحت عنوان واحد (ثلاث زهرات في ممر بري) في مجموعته المواسم

الأخرى(٥٣)، ونشر خالد حبيب الراوي قصة (الانزلاق) في العام ذاته في مجموعة (الجسد والأبواب)(٥٤)، وقصتي (الساعة تقف تحت الصفر) و(الحقائب) في مجموعته (القناع)(٥٥)، وقصص (أفراح) و(العنكبوت) و(العلب) و(الشاهد) و(العصفور الأسود) في مجموعته (القطار الليلي)(٥٦) عام ١٩٧١.

وصدرت مجموعة (العري في صحراء ليلية) لمحمود الريماوي(٥٧) عام ١٩٧٢ وعد عبدالجبار داؤد البصري قسما منها أنموذجات جديدة في القصة القصيرة جداً مثل (الحب يؤدي إلى الموت) و(العانس لا تفكر كالآخرين) و(الولد ينتصر على النبوءة) و(امرأة في حياته)(٥٨).

وفي بداية عام ١٩٧٣ أرسل إبراهيم احمد إلى محرر صفحة آفاق في جريدة الجمهورية (خمس قصص قصيرة جداً) تحت العنوان ذاته ونشرت أولى هذه القصص في ١٤/٥/١٩٧٣ بعنوان (جلبة خفيفة لمكبرات الصوت)(٥٩)، ونشر الطاهر يحيى عبد الله في شهر آب من عام ١٩٧٣ قصتين قصيرتين جداً هما (أنا وهي وزهور العالم) و(الشجرة)(٦٠). أما محمود علي السعيد الذي عده محمد مينو رائد القصة القصيرة جداً بلا منازع(٦١)، فقد نشر قصة (الرصاصة)(٦٢) في عام ١٩٧٣. ونشر القاص حسب الله يحيى سبع عشرة قصة قصيرة جداً ضمن عقد نصي (قصص في دقائق)(٦٣) عام ١٩٧٤، وشهد هذا العام إصدار ثلاث مجموعات قصصية احتوت على القصة القصيرة جداً(٦٤) فضلا عن نشر محمد مستجاب(٦قصص قصيرة جداً)(٦٥)، وأصدر نبيل جديد عام ١٩٧٦ مجموعته (الركض فوق الاسطحة) التي عدها احمد جاسم الحسين المجموعة البكر(٦٦)، في حين كان جبير المليحان قد نشر بعقد نصي (قصص صغيرة) تحت عنوان (الطفل يريده اللون الأبيض)(٦٧) في ١٠/٤/١٩٧٦ وشهد عام ١٩٧٧ إصدار ثلاث مجموعات قصصية قصيرة جداً هي (العيون)(٦٨) و(عشرون قصة قصيرة جداً)(٦٩) و(تخطيطات)(٧٠) وصدرت بعدها (من الهدوء إلى الصمت)(٧١) احتوت على قصص قصيرة جداً، ومجموعة (حدائق الأطفال الملغومة) لحمدي مخلف الحديثي

وتتالت الإصدارات القصصية على نمطين:

الأول: مجموعات قصصية قصيرة ألحقت بها قصص قصيرة جداً مثل (المطاف)(٧٢) و(الدائرة)(٧٣) و(احترس القاهرة)(٧٤) و(حكاية الرجل الذي رفسه البغل)(٧٥) و(أيام في الذاكرة)(٧٦) و(صباح الحب الجميل)(٧٧).

وشهد العقد التسعيني حركة دؤوبة باتجاه الإصدارات القصصية التي ألحقت بها قصص قصيرة جداً بشكل أكثر فاعلية مثل: (الأفعال الناقصة)(٧٨)، و(يوم في حياة مجنون)(٧٩)، و(صلوات خاصة)(٨٠)، و(أيام هند)(٨١)، و(المدفن المائي)(٨٢)، و(لوحات قصصية)(٨٣)، و(السرائر)(٨٤)، و(خيول الفجر)(٨٥)، و(قمر على بابل)(٨٦)، و(ظلال نائية)(٨٧)، و(واجهات براقة)(٨٨)، و(مراسيم حافر الليل)(٨٩)، و(المعدان)(٩٠) و(تصاوير من الماء والنار)(٩١)، و(الأشعث والرجل الطويل)(٩٢)، و(محاولة للخروج من المجال المغناطيسي)(٩٣)، و(واو)(٩٤)،و(حوار الصمت)(٩٥)، و(حقل من ريح)(٩٦)، و(حكايات ساخرة)(٩٧)، و(عندما تتكلم الأبواب)(٩٨)، و(وقت لطلاق الزوجة)(٩٩)، و(العودة ظافرا)(١٠٠)، و(قصة انتحار معلن)(١٠١)، و(الأجنحة المتكسرة لـ «س و ع»)(١٠٢)، و(أوراق عبدالجبار الفارس الخاسر)(١٠٣)، و(الصمت)(١٠٤)، و(الطائر)(١٠٥)، و(قبل الأوان بكثير)(١٠٦)، و(ما وراء الأفق)(١٠٧)، و(بحيرة الشمع)(١٠٨)، و(عسلها مر)(١٠٩)، و(نحو الحلم)(١١٠)، و(صناعة محلية)(١١١)، و(سيرة مختلفة لعشاق واهمين)(١١٢)، و(للثلج لون آخر)(١١٣)، و(احتجاج معلب)(١١٤)، و(ما قالته الضواري في حداد الأنس)(١١٥)، و(ربطة لسان)(١١٦)، و(جسور معلقة)(١١٧)، و(الزجاج وحروف النافذة)(١١٨)، و(هذا الزمن ليس لنا)(١١٩) و(حكايا الأمير)(١٢٠)، و(حـR ب)(١٢١)، وغيرها.

الثاني: إصدارات قصصية قصيرة جداً منفردة بذاتها مثل (الرصاصة)(١٢٢)، و(قضايا)(١٢٣)، و(الآتي)(١٢٤)، و(الخيمة)(١٢٥)،و(طقوس المرأة الشقية)(١٢٦)، (حب مع وقف التنفيذ)(١٢٧)، و(مدائن البعد)(١٢٨)،

و(كائنات صغيرة)(١٢٩)، و(الموت بدون تعليق)(١٣٠)،و(الطائر الجريح)(١٣١)، و(إيحاءات)(١٣٢)، و(همهمات ذاكرة)(١٣٣)، و(ميت لا يموت)(١٣٤)، و(أحلام عامل المطبعة)(١٣٥)، و(بقية ليل)(١٣٦)، و(موت المؤلف)(١٣٧)، و(ثلاثية الشجرة)(١٣٨)، و(تساؤل)(١٣٩)، و(رائحة المدن)(١٤٠)، و(ومضات)(١٤١)، و(أحلام محرمة)(١٤٢)، و(رسائل حب من نيركال)(١٤٣)، و(أيها الإنسان)(١٤٤)، و(زقزقة عصافير)(١٤٥)، و(لأنك معي)(١٤٦)، و(البيت بيتك)(١٤٧)، و(حدائق عارية)(١٤٨)، و(نفثات)(١٤٩)، و(العربة)(١٥٠)، و(حياة)(١٥١)، و(ذماء)(١٥٢)، و(على هامش المزامير)(١٥٣)، و(زخة ويبتدأ الشتاء)(١٥٤)، و(جرائم شتوية)(١٥٥)، و(سؤال في مدار الحيرة)(١٥٦)، و(أفق آخر)(١٥٧)، و(صنوبرة ليمامة المحاق)(١٥٨)، (نمنمات)(١٥٩)، و(خمسون قصة قصيرة جداً)(١٦٠)، و(حكايات الغرف المعلقة)(١٦١)، و(جزيرة زرقاء)(١٦٢)، و(الكرسي الأزرق)(١٦٣)، و(الأوديبي)(١٦٤)،و(عمق)(١٦٥)،و(حب على طريقة الكبار)(١٦٦)،و(مظلة في قبر)(١٦٧)، و(كارثة من دخان)(١٦٨).

أما عن مسارها العالمي فقد حاولنا تجنبه قدر الإمكان في الوقت الراهن لانعدام المصادر المترجمة في هذا الموضوع حصرا، وما كتب فيه هنا أو هناك لا يعدو كتابات مبتسرة وضبابية تخلو من العلمية.

وأما عن مسارها النقدي فيعد الملف الذي أعده طراد الكبيسي في مجلة الموقف الأدبي بداية الالتفات إلى مثل هذا النوع من القصص(١٦٩)، وبعد توالي الإصدارات القصصية أخذت تظهر ملفات أخرى في الدوريات مثل جريدة القادسية، ومجلة الطليعة الأدبية في العراق، وبعض المقالات التي كانت تحمل الطابع النقدي التاريخي حتى ظهور دراسة (القصة القصيرة جداً، مقاربة بكر) للدكتور احمد جاسم الحسين، بوصفها دراسة فنية فتحت الباب أمام الدارسين من بعده، فتم تناولها من لدن نقاد وباحثين ستتكفل هذه الرسالة بذكرهم على قدر حاجتها من ذلك إن شاء الله.

هوامش الفصل الأول

١. ينفي د. حسين جمعة نسبة مصطلح الشعرية الى الغرب كغيره من المصطلحات النقدية التي اخترعها العرب القدماء من مثل الصورة والبنية ونظرية السياق المعروفة عند الغرب بالتداولية؛ ينظر: ألمسبار، د. حسين جمعة: ٢١

٢. موسوعة نظرية الأدب- الصورة- الطبع- المنهج، مجموعة كتاب سوفيت، تر: جميل نصيف التكريتي:٢٣.

٣. قاموس اللسانيات، د. عبد السلام المسدي: ٥٢- ٥٣. نقلاً عن: أصداء- دراسات أدبية نقدية، د. عناد غزوان: ١٤٧.

٤. ينظر: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم: ١٥- ١٦.

٥. ينظر: المصدر نفسه: ١٥-١٦.

٦. المصدر نفسه: ١٧.

٧. اتجاهات الشعرية الحديثة- الأصول والمقولات، يوسف اسكندر: ٨.

٨. النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلون، تر: سعيد الغانمي: ١٣.

٩. النظرية الأدبية، جوناثان كلر، تر: رشاد عبد القادر: ٥٣.

١٠. ينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزام: ١٣.

١١. مجاز العائق الاجتماعي في القصة القصيرة، د. صالح غرم الله زياد، مجلة عالم الفكر، مجلد ٣٤، ع١: ٦٦.

١٢. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب: ٣٥.

١٣. المصدر نفسه: ٣١.

١٤. المصدر نفسه: ٣٥.

١٥. الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، سعيد الغانمي: انترنت

١٦. الشعرية، تزفيتان تودوروف، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة: ٢٣

١٧. المصدر نفسه: ٢٣.

١٨. ينظر: الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي:٢١ . نقلاً عن:
Todov;EncyclopediaDictionary:78-79؛ مفاهيم الشعرية: ١٩؛ تحليل الخطاب الأدبي:١١.

١٩. وهذا ما قصده الفارابي في السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معنيين حيث تؤدي هذه السمات إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص. وهي عند ابن سينا علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة المتأنية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام ويجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر أما ابن رشد فترد عنده لفظة الشعرية بمعنى الأدوات التي توظف في الشعر فيشك –عبر ذلك– في شعرية بعض الأقاويل التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن، إلا أن حازم القرطاجني يقترب –الى حد ما– من معناها العام أي قوانين الأدب ومنه الشعر فهو يبحث عن (قانون أو رسم موضوع) كي يمنح الشعر شعريته أو بالأحرى يجعل من النص اللغوي نصاً شعرياً. ينظر: مفاهيم الشعرية: ١٢-١٣.

٢٠. اتجاهات الشعرية الحديثة: ٩.

٢١. ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر محمد الولي ومحمد العمري: ٢٨.

٢٢. المصدر نفسه: ٨.

٢٣. المصدر نفسه: ١٤.

٢٤. المصدر نفسه: ٤٠.

٢٥. المصدر نفسه: ٥.

٢٦. معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، تر: حميد نحميداني: ٧٠.

٢٧. المصدر نفسه ٦٩

٢٨. تحليل الخطاب الأدبي: ١٢٦.

٢٩. الشعرية البنيوية، جوناثان كلر، تر: إمام السيد: ١٥٨.

٣٠. المصدر نفسه:١٥٩.

٣١. المصدر نفسه: ١٥٩.

٣٢. مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب: ٥.

٣٣. مع إمبرتو إيكو، تقديم وترجمة: عبد الرحمن بوعلي، مجلة نزوى، ع١٤، انترنت.

٣٤. في الشعرية، كمال أبو ديب: ١٣٥.

٣٥. مفاهيم الشعرية: ١٣٥.

٣٦. لذة النص، رولان بارت، تر: منذر عياشي: ١٣.

٣٧. حلم الفراشة، حاتم الصكر، مجلة الأقلام، ع٢-٣، آذار- نيسان، ١٩٩٢: ٢٢.

٣٨. الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة: ١٦.

٣٩. من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت وجيرار جينيت، تر: غسان السيد: ٧٣.

٤٠. أطياف الوجه الواحد، نعيم اليافي: ١٥٨.

٤١. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، خيري دومة: ٢٥٤.

٤٢. المصدر نفسه: ٢٥١.

٤٣. ينظر: القصة العراقية القصيرة جداً- عن المصطلح والصورة التاريخية، باسم عبد الحميد حمودي، مجلة الأقلام، ع١١-١٢، السنة ٢٣، ١٩٨٨: ٢٧١؛ القصة القصيرة جداً- آراء ونصوص، إعداد: طراد الكبيسي، الموقف الأدبي، ع٤، آب ١٩٧٤: ٤٠؛ فن القصة القصيرة- مقاربات أولى: ٤٢؛ إضاءات نقدية في القصة القصيرة جداً، سليم عباسي: ١٣٧.

٤٤. ينظر: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٢٥٠.

٤٥. باستثناء نوئيل رسام الذي أطلق على إحدى قصصه المنشورة في عام ١٩٣٢ (قصة قصيرة جداً) ولم يتمكن باسم عبد الحميد حمودي-حسب قوله- العثور عليها لنشرها مع نصي (اليتيم) و(موت فقير) المنشورين في مجلة الأقلام العدد ١١- ١٢، ١٩٨٨: ٢٧٢.

٤٦. المصدر نفسه: ٢٧١.

٤٧. قصة السبعينات، رياض عصمت: ١٤٣.

٤٨. نشرت في صحيفة الثورة البغدادية العدد الصادر في ٢٠ تشرين الأول ١٩٦١. نقلاً عن: القصة القصيرة جداً في العراق من ١٩٦٨- ٢٠٠٠، زينب عبد المهدي كاظم، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، إشراف أ.د شجاع مسلم العاني، ٢٠٠٢: ٩.

٤٩. عبد الرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصة العراقية، سليمان البكري: ١٨.

٥٠. عبد الرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصة العراقية: ١٨

٥١. مدخل لدراسة القصة القصيرة جداً في العراق، حمدي مخلف الحديثي: ٢٢.

٥٢. القصة القصيرة جداً شكلا أدبيا مستقلا ، أحمد خلف، مجلة الأديب المعاصر، ع٣٧، حزيران- تموز ١٩٨٨: ٩٧.

٥٣. منشورات مكتبة النهضة، بغداد.

٥٤. الجسد والأبواب،خالد حبيب الراوي،مطبعة الغري الحديثة،النجف،١٩٦٩.

٥٥. القناع، خالد حبيب الراوي، مطبعة الحرية (د.ت).

٥٦. القطار الليلي، خالد حبيب الراوي، مطبعة الحرية، (د.ت).

٥٧. مديرية الثقافة العامة، بغداد.

٥٨. ينظر: مدخل لدراسة القصة القصيرة جداً: ٧٣- ٧٤.

٥٩. القصة القصيرة جداً- آراء ونصوص، طراد الكبيسي، الموقف الأدبي، ع٤، آب ١٩٧٤: ٤١.

٦٠. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٢٥١.

٦١. فن القصة القصيرة- مقاربات أولى، محمد مينو: ٤١؛ وينظر: القصة القصيرة جداً: ١٠٧، ١٣٣ للاطلاع على آراء أخرى في الريادة.

٦٢. مجلة الموقف الأدبي، ع٦-٧-٨، شهر ت١ ت٢، كانون١ ، ١٩٧٣.

٦٣. القصة العراقية القصيرة جداً- عن المصطلح والصورة التاريخية، باسم عبد الحميد حمودي، مجلة الأقلام، ع١١-١٢، السنة ٢٣، ١٩٨٨: ٢٧٤.

٦٤. (نزهة في شوارع مهجورة)، احمد خلف،مطبعة الغري، النجف ١٩٧٤. ٢- (القيد في عنق الزهرة)، حسب الله يحيى، دار التضامن، بغداد: ١٩٧٤. ٣- (حدوة حصان)، بثينة الناصري، وزارة الإعلام، سلسلة كتابات جديدة، بغداد، ١٩٧٤.

٦٥. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٢٥١.

٦٦. القصة القصيرة جداً- مقاربة بكر: ١١١.

٦٧. القصة القصيرة جد السعودية- جبير المليحان أنموذجا لها، د. ناصر سالم الجاسم.

٦٨. خالد حبيب الراوي، دار الحرية للطباعة، وزارة الأعلام، بغداد.

٦٩. إبراهيم أحمد، دارا الرواد للطباعة، بغداد.

٧٠. حمدي مخلف الحديثي، مطبعة الشرق الأوسط، بغداد.

٧١. غازي العبادي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

٧٢. غازي العبادي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٠.

٧٣. أيمن الطويل، محمد محي الدين مينو، مطبعة الحديثة، حماة، ١٩٨١.

٧٤. سعد الدين حسن، مطبوعات مجلة الرافعي، طنطا، ١٩٨٥، وله (أول الجنة أول الجحيم)، ١٩٩١.

٧٥. وليد معماري، دمشق، الأهالي، ١٩٨٧.

٧٦. علي خيون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

٧٧. رفعة بدوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات (١٣)، القاهرة، ١٩٨٩.

٧٨. نضال الصالح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠.

٧٩. محمد الحاج صالح، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٠.

٨٠. عبد المنعم الباز، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية (٢٣)، القاهرة، ١٩٩١.

٨١. سيد الوكيل، نصوص ٩٠، القاهرة، ١٩٩١.

٨٢. علي السوداني، دارا لشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

٨٣. البشير بن سلامة، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، ١٩٩٣.

٨٤. منتصر النقاش، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣.

٨٥. حسن نصر، دار اليمامة للنشر، تونس، ١٩٩٣.

٨٦. محمد إبراهيم الحاج صالح، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٣؛ وله مجموعة (دفقة أخيرة) صدرت عن الدار ذاتها عام ١٩٩٥.

٨٧. جمال نوري، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، السلسلة القصصية (٤)، ١٩٩٤.

٨٨. فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.

٨٩. محمد الجلاصي، دار المعارف، سوسة، تونس، ١٩٩٥.

٩٠. وارد بدر السالم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.

٩١. مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، ١٩٩٦.

٩٢. فراس سليمان محمد، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦.

٩٣. ابتسام شاكوش، مطبعة عكرمة، دمشق، ١٩٩٧؛ ولها (إشراقة أمل) و(بعض من تخيلنا) أصدرتهما عام ١٩٩٨.

٩٤. كوليت نعيم بهنا، دار الجندي، دمشق، ١٩٩٧.

٩٥. نجاح إبراهيم، مؤسسة علا، حمص، ١٩٩٧.

٩٦. عدنان محمد، طرطوس، ١٩٩٧.

٩٧. إبراهيم خريط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.

٩٨. جمانة طه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.

٩٩. خطيب بدلة، إصدار خاص، ١٩٩٨.

١٠٠. انتصار بعلة وأيمن الحسن، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٨.

١٠١. نور الدين الهاشمي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.

١٠٢. وفاء خرما، دار الحقائق، حمص، ١٩٩٩؛ ولها البرج من الدار ذاته، ٢٠٠٠.

١٠٣. محمد محيي الدين مينو، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

١٠٤. صالح سما، دار المنارة، اللاذقية، ١٩٩٩.

١٠٥. حنون مجيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩.

١٠٦. بسمة النسور، دار الشروق، ١٩٩٩.

١٠٧. إبراهيم شبحي، مطابع الجنوب، السعودية، ١٩٩٩؛ وله (حوافٌ تكتنز حمرة)، دار نادي أبها الأدبي، السعودية، ٢٠٠٣.

١٠٨. فوزية المرعي، إصدار خاص، الرقة، ١٩٩٩.

١٠٩. أمية جاسم العبيد، إصدار خاص، دمشق، ١٩٩٩.

١١٠. أسماء محمد مصطفى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩.

١١١. عمر الككلي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩

١١٢. محمد منصور، دار الجندي، دمشق، ١٩٩٩.

١١٣. عبير إسماعيل كامل، إصدار خاص، دمشق، ٢٠٠١.

١١٤. بسام شلبي، إصدار خاص، ٢٠٠١.

١١٥. إبراهيم سبتي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، ٢٠٠٢.

١١٦. أسامة حويج العمر، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢.

١١٧. مايا عبارة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.

١١٨. فهد المصبح، نادي القصة السعودي، الرياض، ٢٠٠٣.

١١٩. بلهوان حمدي، مطبعة JMS، تونس، ٢٠٠٣.

١٢٠. صالح الدمس، دار سحر للنشر، تونس، ٢٠٠٣.

١٢١. احمد جار الله ياسين، الموصل، ٢٠٠٤.

١٢٢. محمود علي السعيد، النادي العربي الفلسطيني، حلب، ١٩٧٩.

١٢٣. حمدي مخلف الحديثي، إصدار خاص، بغداد، ١٩٨٠.

١٢٤. محمد المخزنجي، دار الفتى العربي، القاهرة، ١٩٨٣. وله (رشق السكين)، ١٩٨٤، و(سفر) ١٩٨٩، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة.

١٢٥. طلعت سقيرق، إصدار خاص، ١٩٨٧. وله في السنة نفسها، (السكين).

١٢٦. محمود شقير، عمان، ١٩٨٨. وله (صمت النوافذ)،أو (ورد لدم الأنبياء)، ١٩٩١. و(مرور خاطف)، ٢٠٠٢.

١٢٧. هيثم بردى، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٨٩. وله: الليلة الثانية بعد الألف، ١٩٩٦، وعزلة انكيدو، ٢٠٠٠

١٢٨. ناصر حلواني، دار الغد، القاهرة، ١٩٨٩. وله (غوايات الظل)، القاهرة، ١٩٩١.

١٢٩. صلاح زنكنة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤. وله (صوب سماء الأحلام)، ٢٠٠٠.

١٣٠. عزت السيد احمد، دار الأصالة، دمشق، ١٩٩٤.

١٣١. علي مصطفى المصراتي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع و الإعلان، ليبيا، ١٩٩٤.

١٣٢. ضياء قصبجي، الندوة الثقافية النسائية، ١٩٩٥، ولها (إيحاءات جديدة)، ١٩٩٩؛ و (لمست يوما رداءها)، ٢٠٠٣،وقد صدرتا عن إتحاد الكتاب العرب.

١٣٣. احمد جاسم الحسين، دمشق، ١٩٩٦.

١٣٤. نجيب كيالي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦.

١٣٥. مروان المصري، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦.

١٣٦. عبد الستار ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦.

١٣٧. محمد رشيد، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب فرع ميسان، العراق، ١٩٩٦.

١٣٨. عبد الكريم الساهر، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة البصرة، ١٩٩٦.

١٣٩. محاسن الجندي، دار الباحث، سلمية، ١٩٩٧.

١٤٠. جار الله الحميد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٧.

١٤١. هيمى المفتي، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٨.

١٤٢. محمد توفيق السهلي، ١٩٩٩. وله (الحلم المسروق)، ٢٠٠١.

١٤٣. فاروق اوهان، دار الانتشار العربي، بيروت، ١٩٩٩.

١٤٤. أسامة حويج العمر، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ٢٠٠٢.

١٤٥. محمد قرانيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

١٤٦. احمد زياد محبك، دار شمأل، دمشق، ٢٠٠٠.

١٤٧. سليم عباسي، إصدار خاص، ٢٠٠٠.

١٤٨. حسب الله يحيى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

١٤٩. منتصر الغضنفري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١. وله (همهمات محاصرة)، إصدار خاص، ٢٠٠٦.

١٥٠. نهلة الجمزاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠١.

١٥١. حياة فاضل، دار رياض الريس، ٢٠٠١.

١٥٢. يوسف حطيني، دمشق، ٢٠٠١. واعد مجموعة بروق، مطبعة اليازجي، دمشق، ٢٠٠١.

١٥٣. عدنان كنفاني، مطبعة اليازجي، دمشق، ٢٠٠١.

١٥٤. لجمال بوطيب، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، ٢٠٠١.

١٥٥. عماد نداف، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ٢٠٠٢.

١٥٦. حكيمة الحربي، لميس منصور، النادي الأدبي، حائل، ٢٠٠٢.

١٥٧. جمال نوري، إصدار خاص، ٢٠٠٢.

١٥٨. عائشة عطية النعيمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.

١٥٩. احمد جميل حسن، ٢٠٠٢.

١٦٠. محمد سمارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.

١٦١. زيد الشهيد، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

١٦٢. سعيد منتسب، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة، المغرب، ٢٠٠٣.

١٦٣. عبد الله المتقي، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة، المغرب، ٢٠٠٥.

١٦٤. قصي الخفاجي، إصدار خاص، ٢٠٠٦.

١٦٥. ناصر قوطي، إصدار خاص، ٢٠٠٦.

١٦٦. عز الدين المأعزي، مطبعة دار وليلي للطباعة والنشر، ٢٠٠٦.

١٦٧. مصطفى لغتيري، منشورات القلم المغربي، ٢٠٠٦.

١٦٨. عمر حماد هلال، إصدار خاص، ٢٠٠٦.

١٦٩. القصة القصيرة جداً- آراء ونصوص، طراد الكبيسي، الموقف الأدبي، ع٤، آب ١٩٧٤.

الفصل الثاني
إشكالية تجنيس القصة القصيرة جداً

مدخل:

لاشك في أن تحديد سمات النوع الأدبي سيقودنا حتما إلى الاعتقاد بوجود معيار للتصنيف له قدر من الثبات والتحدد، وهذا أصعب ما سنواجهه في دراستنا بسبب الطبيعة التجريبية للقصة القصيرة جداً، وخضوعها لتغير (مجموع المهيمنات التي تسمح بتشكيل نوع معين (...) إن النوع يزداد غنى بالأعمال الأدبية الجديدة التي تلتحم بالأعمال التي سبق وجودها للنوع المعين. إن السبب الذي عمل على نوع ما يمكن أن يفقد فعاليته، وملامحه الأساسية يمكن أن تتغير ببطء، لكن النوع يستمر في الحياة كصنف espece أي عن طريق الرابط المعتاد للأعمال الجديدة بالأنواع الموجودة سلفا. وقد يتعرض النوع لتطور وأحيانا لثورة مفاجئة، ومع ذلك، فبسبب الربط المعتاد للعمل الأدبي إلى الأنواع المحددة سلفا، يحتفظ (النوع) باسمه، على الرغم من حدوث تبدل جذري في بناء الأعمال التي تنتمي إليه)(١) من هنا ستبقى القصة القصيرة جداً محتفظة بالاسم النوعي للقصة القصيرة، وسنفصل ذلك في المبحث الثالث من هذا الفصل إن شاء الله. من المعلوم أن القصة القصيرة جداً منجز بدأ يفرض وجوده منذ العقد السبعيني من القرن المنصرم وإلى الآن، ويتحول (إلى شكل شعبي يستمد من النادرة والحكمة والحكاية الشعبية والابيجراما× والقصيدة الغنائية)(٢) وأخذ هذا التحول توجهين(٣) :

الأول: انبنى على درامية القصة القصيرة بتقاليدها الكلاسيكية مثل لحظة الاكتشاف والخاتمة المفاجئة (محمد المخزنجي،، خالد حبيب الراوي، إبراهيم أحمد، عبد الستار ناصر هيثم بهنام بردى، جمال نوري).

الثاني: أنبنى على تقاليد قصيدة النثر بابتعادها عن الحدث والدراما وركونها إلى أدوات الشعر من إيقاع ومجاز.. الخ (ناصر الحلواني، منتصر القفاش، محمود علي السعيد، عبد الله المتقي، جبير المليحان، ناصر سالم الجاسم).

إن الطابع الغنائي قد غلب عليها بوصفه صيغة تعكس أزمة الداخل (أزمة الذات التي بدت هي المركز الآمن) على حساب الخارج (الواقع المزيف وغير الموثوق به) متأثرة في غنائية القصة القصيرة وتحولاتها التي رافقت الوعي العربي منذ هزيمة حزيران ١٩٦٧ وما لحق بالواقع من انكسارات وخيبات، فضلا عن تأثير أسلوب تيار الوعي وتقنيات الرواية الجديدة التي عززت الانقلاّب إلى الداخل وجعلت الراوي (يغني غناء مباشرا ومسموعا لأنه يصف حالة عقله وعواطفه وانفعالاته إزاء العالم والأشياء) (٤) ويمكن إجمال تلك الغنائية في(٥) :

١. حضور الراوي/القاص (مؤدي الكلام) فيها حضورا طاغيا فالأشياء تأتينا عبر مصفاته الخاصة وعبر علاقة التأمل الجمالي التي تربطه بالعالم، فينقلها لنا في وجودها الخارجي الموضوعي ويلونها بعاطفته، فتتحول تماما وتدخل في سياق مجازي فهي اشراقة الذات ولحظة اكتشاف.
٢. إنها لا تطمح إلى تمثيل الواقع الإنساني في شموليته، بل تعمل على تكثيفه في رؤية القاص له بوساطة استخدام المجاز والإيقاع.
٣. إن الغنائية مع هيمنة تقنيات تيار الوعي أصبحت جزءا من القص، حيث يمتزج صوت الراوي (القاص) بصوت شخصياته ويتداخلان على نحو يؤدي إلى صعوبة الفصل بينهما.

كما يناور القاص بالحدث وشدة توتره عن طريق استعمال وسائل غنائية نميزها في القصة القصيرة جداً بما يلي(٦) :

أ. ترتيب حدث لتوكيد تأثيره في (حركة في حدث خارجي)، تقابلها (حركة في الحياة الداخلية)، ونلاحظ هذا في قصة (القرين) (٧) لجمال نوري.

ب. حدث طقوسي غير واقعي كما في قصة (عزلة أنكيدو) (٨) لهيثم بهنام بردى.

ج. مشاركة القارئ في تحقيق الكشف (هدف القصة).

د. استعمال الرموز لتجسيد الموضوعات وتصويرها.

هـ. استغلال الإيحائية.

إن تحقيق الغنائية في القصة القصيرة عند سوزان لوهافر يتم بوساطة دمج عناصر إضافية في القاعدة المحاكية، وهي عناصر متوقعة في الشعر على نحو متميز وتظهر أحيانا في السرد النثري وهي(٩) :

١. انحراف محدد عن التسلسل التاريخي.

٢. استغلال مصادر شفوية نقية مثل النغمة والصورة.

٣. التركيز على الوعي المتزايد وليس على الحذف المتكامل.

٤. درجة عالية من الإيحائية والشدة العاطفية المنجزة بأقل الوسائل.

وتتحقق هذه في القصة القصيرة جداً كذلك بوساطة التقاطع مع التسلسل التاريخي أو النمو الحدثي، وانحيازها إلى كل ما يمنحها هذه الغنائية، فضلا عن توجهها نحو درامية القصة. وفي كلا الحالين (تتشكل عبر آليات مختلفة، وأهداف مغايرة، فيصبح لها معنى مختلف وتحتاج إلى تناول مختلف)(١٠).

إن التكثيف في الرؤية والحدث والشحنة العاطفية قد يوقع القصة القصيرة جداً في دائرة المتاهة بسبب اقترابها من القصيدة إذ إن (مجال الشاعر أقرب إلى الجمالية المحضة)(١١).. لحظتها يجب الإحتراز من(خطورة هذه الغنائية إذا طفت على سطح الأحداث أو طغت على مشابهة الواقع وأصبحت هدفا في ذاتها كما هو الحال في الشعر)(١٢) لأنها تقع على هامش السرد –حسب جون جيرلاش- فمن السهل أن تتداخل مع قصيدة النثر رغم الفارق بينهما، فالقصة تدعونا لكي نبني ونتصور تفصيلات غير واردة فيها، تفصيلات تتعلق بالسببية والترابط بين الأحداث ودوافع الشخصيات. أما القصيدة فتعمل في مملكة الشاعر. إنها تكشف عن افتتان باللغة (عبر التوريات، القوافي، الطباق، المجاز المفرط، الاهتمام الفائق بالأداء والأسلوب الشعري) وكل هذا يتصادم مع تقدم القصة أو تبلور المعنى في النص(١٣). ولأننا نعدم هذه الفوارق الواضحة اليوم بسبب التداخلات النوعية والكتابة عبرها فإننا نواجه واقعا أدبيا جديدا يعارض (الأشكال الموجودة والمنظمة

سلفا (...) فيتقدمون -أي الكتاب- في كتاباتهم الشعرية والنثرية تحت عنوان النص Text ويشمل الشعر والنثر وتشير الكلمة إلى الموقف البسيط للواصف والمراقب الذي لم يتخلص فقط من هيمنة الكتاب الأوائل، وإنما يحافظ منذ بداية نصه حتى نهايته على دوره بوصفه مقرر واقع متشكل ومتسائل وغير واثق) (١٤).

وعندما نقول إن حضور الصيغة الغنائية في القصة القصيرة جداً هو الغالب فإن ذلك يعني أنها لا تخلو من الصيغ الدرامية التي من أهم سماتها (العناية الأكبر بوحدة الحدث وتلاحمه والحرص على التكثيف والتوتر على حساب العناية بالشخصية التي يتراجع دورها في القصة القصيرة ويهيمن الموضوع على اهتمام الكاتب) (١٥) وإذا حاولنا تفكيك المصطلح (قصة قصيرة جداً) في ضوء نظرية النوع فإننا سنكون أمام مفارقة تنطوي على انتماء المفردة الأولى (قصة) إلى شكل ملحمي بحكم التسمية والمفردتين التاليتين (قصيرة جداً) إلى شكل يحمل معنى الشعر والإحساس بالدراما ويشير من طرف خفي إلى مجموعة من التقنيات التي تتوافق مع التوفر المحتوم من تكثيف وحدة وصفاء، ولكنها عناصر غير متوفرة للصيغة التي تنتمي إليها، إنما تتوفر في الصيغتين الغنائية والدرامية. فتتعرض القصة القصيرة إذن لتداخل نصي شديد فبقدر ما تمنح القصيدة للقصة القصيرة جداً ستأخذ من القصة القصيرة وبذلك تتخلى عن صرامتها وتتجه نحو الشعر لتحكمها ضرورة التطور وعدم الثبات دون أي خلل يمس القصصية أو يمحو ملامحها الجمالية لتبقى (تعبر عن الذات وعن الداخل من منظور خاص وفي صور ورموز خاصة وصميمة الصلة بشخصية القاص وإحساسه) (١٦) لأن الفارق في هذا التداخل يكمن في (تحديد العلاقة بين التعبير بالصورة والتعبير بالحدث، فالقصيدة تنحو إلى استثمار جميع المستويات اللغوية لتنفتح فيها روح التصوير والتكثيف والترميز ابتداء من الصوت المنغم إلى التكوين الكلي للنص، أما فنون السرد فهي تنتقل بمركز الثقل من تلك البؤرة الايقونية إلى بؤرة الحركة الماثلة في الأحداث الداخلية والخارجية) (١٧). ونخلص من هذا إلى أن القصة القصيرة جداً تشتغل بشاعرية السرد التي (تغيب الحدث في نسق حكائي ذاتي

سرعان ما يمتزج في سرد شعري يفلح أحيانا كثيرة في الإفصاح عن دلالات الخطاب القصصي)(١٨). ويتجه كل ما قلناه بشكل أكثر فاعلية في الفصل الثاني (العناصر)، والفصل الثالث (التقانات)، إذ يظهر بوضوح التعاون الغنائي والدرامي المتكفل بخلق قصة تتمتع بعاطفة مركزية أساسها التكثيف والدهشة والدفق الداخلي للغة الشعرية.

المبحث الأول
مفهوم النوع الأدبي

تشكل ضرورة تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص مقدمة مهمة في الدراسات الأدبية ضمن إشكالية برزت كغيرها من إشكاليات العصر المتعددة ألا وهي إشكالية التجنيس. وسواء كان النص نتاجا لغويا يلتزم بمقاييس جمالية تحافظ على وحدته الداخلية أو تعدد مكوناته وتشابك امتداداته، فيتخلى عن المعايير التي تتحكم في توافقاته مجموعة من القواعد التي تحدد نوعه الجديد، فإن معرفة النوع الذي ينتمي إليه النص، يفترض وجود بعض الأسس التي تثبته وتحدده ومنها (ظروف نشأة النوع الأولى والسمات الأولية التي واكبت هذه النشأة وتطور النوع من فترة إلى فترة والسمات التي أضيفت إليه وأصبحت جزءا من تكوينه) (١٩). وقبل الوصول إلى مفهوم النوع الأدبي وعلاقة القصة القصيرة جداً به ينبغي استحضار المراحل التي مرت بها نظرية الأنواع الأدبية وإعطاء فكرة مبسطة عن هذا المفهوم والنص الذي ينتمي إليه.

لقد مرت نظرية الأنواع الأدبية بمرحلتين أساسيتين(٢٠).

١. مرحلة قديمة بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع بعضها عن بعض والبحث فيها بوصفها قارات منفصلة حيث ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنيا مع غيره.

٢. مرحلة وصفية ظهرت حديثا لا تعنى بحكم القيمة النوعية ولا تحدد عدد الأنـواع الأدبية تحديدا فأصلا ولا تقول بقواعد نهائية صارمة وتفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد نوع جديد وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على خصائصه الأدبية.

إن انهيار التصورات القديمة وانحسارها أمام الانقلاّب الذي شهدته النظرية الأدبية والسعي الحثيث لتجاوز المفاهيم المستقرة وطرح أسئلة جديدة لمفاهيم وإجراءات مغايرة شجعت نزوعات الحداثة على (دهم هذه النظرية بتطورات جذرية فاقم تأثيرها الاتصالات ومحاولات إحلال ثقافة الصورة محل ثقافة الكلمة، واللغة التي تتراجع اليوم أمام الثقافة الرقمية، فصار لجماليات الفنون والآداب معايير مختلفة عما سبق، لعل أهمها دعوات الاتصال بين الفنون، إذ أظهرت الممارسة الأدبية الاستخدام المتبادل لتقانات الأنواع فيما بينها لهوس اللغة والصوغ الشعري)(٢١)، وحدث هذا في مجمل الأنواع الأدبية التي تشتت صرامتها، فذابت الفوأصل وانتهكت الحدود ولم تعد تقوى النصوص أمام التداخل على نقاء النوع الأدبي، فتنافذت معايير وخصائص الأنواع الشعرية والنثرية والفنية مع بعضها، إلى الحد الذي تم الاستخفاف بنظرية الأنواع (فلم تعد تحتل مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن والسبب هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا فالحدود بينها صارت تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحوّر وتخلق أنواع جديدة إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شك) (٢٢) حتى بدت دراسة الأنواع الأدبية عند بعضهم أشبه بمعركة خاسرة مادام النص يقدم معطياته الفكرية والفنية للمتلقي تحت ضغط ثنائية التأثر والتأثير دون تعقيد المسألة أكثر مما ينبغي. لكننا وبعد التأمل الدقيق تبيَن لنا أنها معركة أملتها ضرورات البحث عن الأصول والتحولات النوعية فمن الثوابت في النظرية، أن لكل نص أدبي تشكيلا لغويا، يتراوح بين درجتي الثبات والتحول، وأن دراسة المؤشرات الدالة على هاتين الدرجتين تكشف صرامة النوع الأدبي أو هشاشته أمام التجريب والكتابة الحداثية، كما أنها ضرورية لكشف العلاقة بين النص والمتلقي، وبالتالي فـ (إن أي تجربة أدبية لا يمكن لها أن تفلت بسهولة من دائرة الأنواع الأدبية ولا يمكن لها أن تكون محايدة أو متموضعة خارج إطار هذه الدائرة ويعود ذلك أساسا إلى حقيقة أن كل نوع أدبي يخلق سياقه الخاص وهو

سياق لغوي وثقافي وسوسيولوجي، كما أن كل نص أدبي يمتلك شفرته الخاصة التي يمكن فك رموزها في ضوء سياق النوع الأدبي)(٢٣). وأصبح النوع الأدبي يتجاذبه موقفان:

الأول : موقف يرى ليس بالضرورة أن يكون النوع معيارا للتقويم الأدبي مادام التركيز على فاعلية المعطى الدلالي هو الأهم في دراسة البنى النصية وهذا الموقف يمنح الناقد فرصة كبيرة للتخلي عن (مهمة بوليسية للأدب)(٢٤)، كانت مفروضة عليه لحصر معايير انتساب الأنواع إلى أقصى حد، وبهذا اتسعت دائرة التنكر لقضية الأنواع واستبدلت بتسميات شديدة الدلالة على تحولات جذرية في الأعمال الأدبية للتخلص من الضغط الاجناسي في وقت لم يعد يسمح لنا بجمع (مجموعة من النصوص لنقول إنها تنتمي إلى نوع أدبي واحد)(٢٥) في وقت تضاءلت قيمة (دور الأنواع بوصفها مرشدا يستخدمه الناقد أو القارئ في عملية التفسير)(٢٦) ولم يعد بالضرورة أن ينتمي النص إلى نوع أدبي معين، ويبدو أن الاستمرار في دراسة الأنواع الأدبية على حد تعبير تودوروف اليوم بمثابة تزجية وقت فراغ إن لم يكن عملا فات أوانه (٢٧) وربما هذا ما دعا المعنيون بدراسة نظرية الأدب وخصوصا أولئك الذين يصدرون عن تصورات لسانية وبنيوية إلى استثمار تداخل الأنواع التي اندمجت في نظرية الخطاب وعلم النص(٢٨)، فتخلت مصطلحات مثل (نص) أو (كتابة) أو (إبداع) عن التصنيفات النوعية عمدا، واتجهت نظرية الأنواع الحديثة في تصنيف النصوص الإبداعية نحو المغايرة فتعاملت مع النوع الأدبي بوصفه (مفهوما مرنا ومفتوحا يسمح بالتعدد والتداخل ويطور من نفسه مع الزمن أي انه يستخدم في تحليل الأعمال الجديدة ويضاف إليه مع كل استخدام جديد عناصر جديدة بحيث يظل مفهوما متطورا على الدوام)(٢٩)، وأصبح المهم في عالم الأدب حسب موريس بلانشو الكتاب وحده (بعيدا عن الأنواع وخارج خانات النثر، الشعر، الرواية، الشهادة... التي يرفض أن ينتظم تحتها، رافضا سلطتها المتفصدة إلى تثبته في موضع، وتحدد له شكلا. إن كتابا ما لم يعد ينتمي إلى نوع أدبي. فكل كتاب ينتسب للأدب وحده كما لو كان الأدب يمتلك مقدما وبكيفية عامة الأسرار والصيغ التي تسمح وحدها بأن تمنح لما يكتب حقيقة الكتاب.

(....) والأدب بعد تبدد الأنواع الأدبية، يؤكد نفسه وحده. ويتلألأ وحده وسط الوضوح الغامض الذي ينشره حوله والذي يعد كل إبداع أدبي رسالة إليه مع تكثيره كما لو كان هناك جوهر للأدب)(٣٠). وقد تعرض نقاد ما بعد البنيوية إلى مفهوم النوع الأدبي بهجوم وسخرية، فمقالة جاك دريدا مثلا (قانون النوع) تسخر من الجهد الذي بذله جيرار جينيت لكي يفرق بين (النوع) و(الصيغة) و(النمط) ويبتعد في تحليلاته عند مصطلح (الصنف Class) ويقترب من (النص) لأن التحليلات النصية هي التي ستكشف لنا عن مفارقة الانتساب وعدم الانتساب في اللحظة نفسها(٣١). وهذا ما دعا إلى خلخلة كثير من المسلمات وتشتيت مركزيتها، فاهتزت جرَاء ذلك التصورات القديمة وتغيرت النظرة القائلة (بضرورة حصر الخصائص وتبيان القواعد وتنظيم الأبنية وضبط الأساليب بهدف الوصول إلى معايير مستخلصة من النصوص المتقاربة لتصبح مبادئ عامة مميزة للأنواع إلى فكرة توسعية تريد أن تجعل من فكرة نظرية الأدب إطارا جامعا للممارسات الأدبية بشتى أنواعها)(٣٢).

إن النظرة إلى النوع بهذه الصورة المنفتحة كليا على المضمونية فيها من التجني شيء كثير فليست غاية النص الأدبي مجرد إيصال المعنى ولو كانت كذلك لما ظهرت أنواع أدبية بصيغ وأشكال شتى، وسوف يسود النثر التقريري والإخباري الذي هو أجدر بإيصال المعلومة الجاهزة دون أي افتراض نظري يحاول أن يعالج النص الأدبي الممكن، وعندها لا ضرورة لمعايير وخصائص تمنح النص الأدبي فاعلية جمالية، وستعم الفوضى في الأعمال الأدبية بحجة التخلص من (الأعراف التأسيسية)(٣٣) التي يمنحها النوع الأدبي للنص.

والثاني : موقف يرى أن مشروع تجاوز الأنواع الأدبية ما يزال محفوفا بكثير من العقبات والاعتراضات المستخلصة من التفكير النظري ومن التحقيقات النصية فمن جهة لابد من وجود متكآت لكل نص يستند عليها تمثل جملة خصائص تسمح بـ(تجنيسه) وإدراجه ضمن نوع أدبي عام مهما بلغت درجة انتهاكه للقواعد الأولية لذلك النوع.) (، والمسألة في غاية الصعوبة إذ ظلت العلاقة بين النص والنوع والجنس الذي ينتمي إليه النوع من القضايا ذات الحضور المتميز في

النظرية الأدبية ونهضت أسئلة كثيرة تراجع هذه الإشكالية بهدف ضبط العلاقة بين النصوص وأنواعها وأجناسها والانتقال إلى التحولات الداخلية للنصوص وعلاقاتها بالسياقات الخارجية منها : هل تصوغ النصوص إنموذجاتها النوعية أو إن تلك الإنموذجات هي التي تفرض خصائص محددة على النصوص الأدبية؟ وهل تعد النصوص مغذيات للنوع المباشر ثم للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النوع أوانه هو الذي يغذيها بخصائصها؟ وما نوع التحولات الفنية والتاريخية المحتملة من ناحية النشأة والتطور؟ وهل يمكن أن تبقى الأجناس والأنواع في حال غياب نصوص تنتظم في افقها؟ وهل يمكن أن تزدهر نصوص في منأى عن أجناسها وأنواعها؟ وأخيرا هل تتبادل الأجناس والأنواع والنصوص تأثرا وتأثيرا خصائصها وأنساقها ووظائفها فتحيا معاً بوجودها وتموت معا بانعدامها؟(٣٤). أسئلة يحمل قسم منها أجوبته المباشرة، وقسم آخر يحتاج إلى أجوبة ستتكفل الدراسة بها، ويبقى كشف العلاقة بين النص والنوع الأدبي أهم مدخل إلى هذه الأجوبة، إذ يتبنى كثير من النقاد الحداثيين في النظرية الأدبية العلاقة التي اكتشفها دي سوسير بين الكلام واللغة بوصفها معيارا صالحا لكشف طبيعة التناظر القائم بين النص والنوع، ويتلخص مؤدى تلك العلاقة بالنظر إلى الكلام بوصفه تعبيرا فرديا يترتب ضمن قواعد معيارية هي اللغة، وان تلك القواعد أنظمة تجريدية اشتقت عبر تراكم الأفعال الكلامية، فإنه وبالتناظر يمكن عد النص الأدبي تعبيرا فرديا يهتدي بقواعد النوع الذي ينتمي إليه(٣٥)، فما هو مفهوم النوع الأدبي؟ ذكرنا أن النص أخذ يتمرد على التجنيس، ويتحول إلى قيم جمالية تمارس عملية التموضع داخل الجنس/ النوع، وكأن النص نوع في ذاته، وذكرنا أن الاحتكام إلى المعايير والخصائص التي احتكم إليه الأدب التقليدي لم يعد مقنعا. فالتطورات الاجتماعية والثقافية والسياسية أثرت بشكل كبير في ضم أنواع جديدة إلى عالم الأدب، (ذات محتوى لأشكال تنطلق من القيم الجمالية المحلية، إنني استخدم هنا مصطلح –والكلام للدكتور سيد البحراوي- (محتوى الشكل) للدلالة على القيم الجمالية والفكرية التي يحملها استخدام شكل فني ما. وان القيم الجمالية

للجماعة يمكن أن تختلف من مجتمع إلى مجتمع ومن مرحلة إلى مرحلة وإن كان هناك اتفاق عام بين البشر في كثير من العناصر ومن هنا كانت التفرقة ضرورية بين النوع الذي يمكن أن يكون مشتركا وممثلا للقيم المشتركة بين البشر الذين يعيشون نمط إنتاج واحد أو متشابه وبين الشكل الذي ينبغي أن يختلف من جماعة لأخرى مجسدا تفصيلات ودقائق ذوقها الجمالي)(٣٦) وبذلك تسهم الضرورة الاجتماعية والرغبة الفردية في الاستجابة لابتكار نوع أدبي جديد يضع حدا بينه وبين الصرامة الاجناسية ليكون نوعا مرنا يتكون من مجموعة من السمات مركبة على نحو معين تتغير بتغير المعايير والخصائص التي تميز كل نص أدبي عن غيره؛ ولأننا نعيش عصر التقلبات بكل عنفوانها فإن التغييرات الاجتماعية ستؤثر بدورها في الأنواع الأدبية وتقاليدها المرنة إلى حد إلغائها ليكون (النص الذي يمكن كتابته نصاً حديثا ليس له معنى محدد ولا مدلول مستقر ولكنه جمع مسهب ونسيج أو حشد لا ينضب عن المدلولات ونسيج من الشفرات أو أجزاء من القوانين التي يشق الناقد طريق رحلته من خلالها، لا نهايات ولا بدايات ولا تتابع لا يمكن قلبه، ولا تسلسل هرمي على مستوى النص؛ ليبين لك ما هو أكثر أو اقل أهمية)(٣٧) وعلى أساس هذه التغيرات تعرض مفهوم النوع إلى هجومات وخلافات حول تعريفه وفقا للشكل الخارجي حينا (الطول، القصر، العروض) ووفقا لشكله الداخلي حينا آخر (المواقف، النغمة، الموضوع) في حين أنكر بعضهم هذه الخلافات التصنيفية ووصفها بـ(العقيمة) واعتمدوا على عدم تحديد الدلالة معيارا في هدم مفهوم النوع الأدبي(٣٨) ويبدو أن هذه مغالطة كبيرة في حض المفاهيم النوعية على تجاوز تحديداتها الموضوعة لها وتذبذب مصداقيتها وفقدان هويتها لنتاج له حرية التنافذ والتواطؤ مع فكرة تعطيل الاستجابة لمتطلبات العصر وفكرة تهشم القصة أو القصيدة لتصبح أي نوع أدبي آخر. صحيح أن (الأنموذجات محكومة بتحول دائم بفعل دينامية العلاقة بين النصوص والمرجعيات،وكل أنموذج قار هو أنموذج متأزم في طريقه للانهيار، لأنه لم يعد قادرا على استيعاب مظاهر التجدد الضمنية الداخلة في النسق السردي، وهو من بعد عاجز عن تفسير تحولات النوع

وخصائصه) ولكن هذا لا يعني أننا بحجة إتساع دائرة التداخل النوعي يجب أن ننفي مجموعة الخصائص الفنية التي تشكل السمات والملامح النوعية لأي نص على رغم من إيماننا بصعوبة النقاء الكلي.

يقول فنسنت في تعريفه للأنواع الأدبية (إنها ليست سوى صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة وهي تحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقيد)(٣٩) إن هذا التعريف ينطوي على صرامة إجناسية عاشت منذ النقد الأرسطي للأنواع وحتى بروز الرومانسيين على الساحة الأدبية وذلك بوصف المفاهيم النوعية (معايير تفيد في الحكم على توافق عمل ما على قاعدته)(٤٠)، وقد أثر هذا في الكتابات التي حاولت التخلي عن هذه المعايير إلا أنها لم تستطع الإفلات تماما، فبقيت هناك حدود دنيا تربط تلك الكتابات بالأنواع الأدبية عبر مجموعة من العناصر والتقنيات التي تظهر كلها في نص واحد أو بعضها، وهكذا فالأنواع تتمايز بما تحتويه النصوص، وتتغير من ناحية القيمة أو تنتهي إذا ما توقفت النصوص عن تزويدها بخصائصها، ويصبح النوع/ الجنس مهجورا إذا فقدت الأشكال الأساسية مغزاها(٤١). ويؤكد رالف كوهن ضرورة تمسك النص الأدبي بأدنى السمات الجمالية التي تميز هذا النوع الأدبي عن ذاك؛ فحسب قوله (إذا أردنا أن نفهم تكاثر المختارات الأكاديمية ومقالات الصحف والمقالات النقدية لابد لنا من أسماء لهذه المجلدات الجامعة ونظريات النوع لتمدنا بهذه الأسس، وإذا أردنا أن ندرس هذه الأنواع من الكتابة في إطار البيئة الاجتماعية التي هي جزء منها، حينئذ تساعد نظرية النوع في ربط المؤسسات والاقتصاديات بإنتاج النصوص، وإذا كنا نسعى إلى فهم العودة التاريخية المتكررة لأنواع معينة من الكتابة ورفض أنواع أخرى أو التخلي عنها، فان نظرية النوع تمدنا بالإجراء المناسب لهذا البحث وإذا أردنا أن نحلل نصاً مفردا فان نظرية النوع تعطينا معرفة لمكوناته وكيف تتألف وهذه الأشياء لا تكشف عن قيمة نظرية للنوع في تحليل النص الحداثي فحسب بل توضح، أن منظري ما بعد الحداثة ونقادها وكتابها وقراءها لا غنى لهم عن استخدام لغة نظرية النوع حتى وهم يسعون إلى إنكار جدواها)(٤٢).

والنوع الأدبي عند جوناثان كلر هو (أحد الوظائف العرفية للغة وعلاقة خاصة

بالعالم الذي يمثل معيارا أو توقعا يسترشد به القارئ عند اطلاعه على النص (....) إن وظيفة أعراف النوع هي من ناحية المبدأ تأسيس عقد بين الكاتب والقارئ يتيح الفرصة لاشتغال توقعات بعينها ومن ثم يسمح بالتوافق مع الانحراف عن الصيغ المقبولة: إن المسألة بالأساس هي جعل النص قابلا للفهم والإدراك وهو ليس مجرد فئة تصنيفية فلو قمنا بجمع الأعمال معا على أساس التشابه الظاهر فسوف نحصل على تصنيفات تجريبية خالصة على نحو يساعد على إلصاق سوء السمعة بمفهوم النوع)(٤٣)، وهذا يعني أن كلر يؤكد في كلامه هذا (الكيفية) التي تتم بها عملية تشكل الأنواع، أو (الكيفية) التي تتحكم بها مكوناتها في عملية القراءة لأن الأنواع (ليست تنويعات خاصة للغة، وإنما هي مجموعة من التوقعات تسمح لجعل إحدى اللغات أن تكَون علاقات من نوع مختلف ضمن نظام أدبي ثانوي. ويمكن للجملة نفسها أن تتخذ معنى مختلفا، اعتمادا على النوع الذي تظهر فيه)(٤٤) وهذه ملاحظة أخرى ثاقبة ظهرت نتيجة لتداخل الأنواع التي اعتنى بها المشتغلون في نظرية الأدب ذات أهمية كبيرة عمقت فكرة التخلي عن التصورات الأرسطية الموروثة عن الأنواع الأدبية، ويرى الستر فاولر أن النوع الأدبي يمر بمراحل ثلاث(٤٥) :

١. مرحلة تتجمع فيها مجموعة من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدد.
٢. يستقيم الشكل بقواعد هذه المرحلة، ويحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له.
٣. يلجأ المؤلفون في هذه المرحلة إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك الجنس بطريقة جديدة فينحسر الشكل الأساسي له ويتوقف لينبثق نوع جديد.

وكأن فاولر يثبت في طروحاته نظرية برونتير في الأنواع الأدبية التي أقلم فيها التطور البايولوجي على الأنواع الأدبية. وبصورة أدق العلاقة بين العلوم الطبيعية وتاريخ الأدب استنادا إلى نظرية داروين، إذ نبه (إلى أن نظرية التطور في الأدب لا ترمي إلى بعث الماضي لمجرد بعثه بقدر ما تستهدف استنباط قانون يمكن أن يفسر مجموعة المعاناة الفنية في مراحل التطور الاجتماعي، إنها توضح تسلسلات العوامل وردود فعلها في الكائن

الأدبي طوال رحلته عبر الزمان والمكان آخذة أو معطية، متحركة أو واقفة، موجودة في آخر الأمر نوعا جديدا يجمع عناصره من بقايا نوع سابق ليجسد علاقة جمالية جديدة تلائم طبيعة النظام الاجتماعي للعصر)(٤٦). وقد أكد تودوروف هذه (التحولية) في (الشعرية) وعدها جزءا أساسيا منها وتركزت وجهة نظره على محورين(٤٧) :

الأول: دراسة نشأة الظواهر الأدبية.

الثاني: دراسة التحويلية الأدبية، أي دراسة تطور السلسلة.

إن في كل عصر يصاحب نواة السمات المتماثلة عدد كبر من السمات الأخرى التي نعدها مع ذلك اقل أهمية وغير مصيرية في إلحاق هذا العمل بالنوع الأدبي وتبعا لذلك يكون العمل جديرا بالانتماء إلى أنواع أدبية مختلفة طبقا لحكمنا بالأهمية على هذه السمة أو تلك من سمات بنيته وهكذا تنتمي الأوديسة حسب القدامى وبلا جدالٍ إلى جنس الملحمة، أما عندنا (في الوقت الحاضر) فتنتمي إلى جنس القصة أو تحديدا جنس القصة الميثولوجية(٤٨)، وستعيننا هذه الملاحظة كثيرا في الحكم على نص ما أو ذاك بانتمائه إلى القصة القصيرة جداً أو إلى قصيدة النثر أو النكتة أو المنامة أو التكاذيب أو أي نوع أدبي آخر يتداخل معها بقوة، ففي (النوع الأدبي تجري دائما المحافظة على العناصر غير القابلة للفناء في الكلمات والمصطلحات القديمة الحقيقية، أن هذه الكلمات والمصطلحات العتيقة يتم المحافظة عليها في هذا النوع –تعدد الأصوات– وذلك فقط بفضل تجددها المستمر ومجاراتها لروح العصر)(٤٩). لذا يبدو أن النوع الأدبي دائما متشابها ومختلفا، قديما وجديدا في الوقت نفسه، وأنه يولد من جديد ويتجدد في كل مرحلة من مراحل تطور الأدب وفي كل عمل أدبي فردي من هذا النوع، هنا بالذات تكمن حياة النوع الأدبي؛ لهذا السبب حتى المصطلحات القديمة (الثوابت) والكلمات العتيقة التي تجري المحافظة عليها ليست ميتة بل حية أبدا بمعنى أنها عناصر عتيقة قابلة للتجدد، فالنوع يحيا بالحاضر إلا انه يتذكر ماضيه، ويتذكر بداياته، وهو ممثل الذاكرة الإبداعية في عملية التطور الأدبي؛ ولهذا السبب بالذات فانه قادر على تأمين وحدة واستمرارية هذا التطور(٥٠).

نستنتج من كل ما سبق ذكره من تحديدات وآراء حول النوع الأدبي بقدر ما استعرضنا، أن تعدد آراء النقاد وتضارب مفاهيمهم جعل إمكانية ضبطه ضربا من المحال إلى الحد الذي بقيت (المصطلحات والعناصر التي يتكون منها والمستخدمة في نظرية النوع تشير إلى خلاف حول مفهوم النوع نفسه وان مصطلحات من قبيل نوع Genre، وصيغة Mode، ونمط Type، وصنف Class تشير إلى سمات نوعية متباينة يتكون منها مفهوم النوع الأدبي وكلها يمكن أن تستخدم على نحو يجعل منها مصطلحات مترادفة أحيانا ومتباينة أحيانا أخرى)(٥١). وقادت هذه الاختلافات كتابا اختصوا في النظرية الأدبية ومنهم جيرار جينيت إلى الحيرة والتردد، فبينما توقع جينيت أن اختياره مصطلح Mode لجميع القضايا المتعلقة بمختلف طرائق (تنظيم الخبر السردي) اختيارا موفقا ومشروعا، يكشف فيما بعد ضرره الحقيقي عندما ألح عليه التعارض المنيع من الحكاية والتمثيل المسرحي اللذين لا يمكن الدلالة عليهما إلا بأنهما التمثيل اللفظي الأساسيان، وتكمن هذه الحيرة في اللغة الوحيدة (الفرنسية) أو التي تدل على مفهومين متمأيزين ومتدامجين، فتأتي Mode بمعنى صيغة في كتاب (خطاب الحكاية) ومعنى نمط، في كتاب (مدخل لجامع النص) (٥٢). ويصف جينيت تداخل النوع بالصيغة في مقال له تحت عنوان (الأنـواع، الأنماط، الصيغ) المنشور في مجلة الشعرية نوفمبر ١٩٧٧، بأنه ليس تداخلا بسيطا كما كان يتوقع أرسطو فالمأساة مثلا (نوع) يتداخل في الوقت نفسه مع (الصيغة الدرامية) و(الموضوع السامي) وتلتقي نظرية أرسطو والنظريات الرومانسية والحداثية بصفة عامة في إطار من التداخلات ذات الاتجاه الواحد، فالآثار الأدبية تدخل في الأنواع والأنواع في الأجناس، فيما يفترض نظام أرسطو ضمنيا وجود جدوى المزدوج المدخل على الأقل، وينتسب فيه كل جنس في آن واحد إلى صنف (صيفي) وصنف (موضوعي)، فالمأساة مثلا محددة بأنها نوع من الإنتاج الأدبي ذي الموضوع النبيل الذي نمثله على المسرح، وتحدد الملحمة بأنها فعل بطولي مروي وسرد لفعل بطولي، وبالتالي فلا وجود لأي علاقة تربط بين الأصناف الصيفية والموضوعية، فالصيغة لا تحتوي الموضوع ولا تشترطه(٥٣)، وفي التفريق بين الصيغة والنوع يؤكد

جينيت (إن لكل منهما وضعية تختلف عن الثانية اختلافا جذريا وبالتالي فإن النوع الأدبي كان يحدده بصفة أساسية تخصص في مضمونه ولا يوجد ما ينص على ذلك التخصص في تحديد الصيغة التي ينتمي النوع إليها) (٥٤) .

إن نظرية الأنواع الأدبية في محورها الثاني (التداخل النوعي) وسعيها إلى خلخلة المفاهيم الثابتة وجعل النص يتمرد على التجنيس ويتحول إلى قيم جمالية مميزة تمارس عملية التموضع داخل الجنس/ النوع لم تعد هي الأخرى ذات مصداقية كافية لقبول طروحاتها المبالغ فيها على الرغم من تصورنا إننا لم نعد بحاجة إلى امتلاك القيم التي احتكم إليها الأدب الكلاسيكي بسبب التطورات الاجتماعية والثقافية والسياسية وان الإنسان تحول في محيطه من ذات فاعلة تمارس دورها بشكل ايجابي إلى ذات منكفئة سلبية ومهمشة، فإن الأنواع بوصفها (أوامر دستورية) تساعد الكاتب في إنتاج نص ما مع مراعاة تحول الصرامة إن وجدت إلى مرونة تسهم في ابتكارها ضرورات اجتماعية ورغبات فردية تعملان على الاستجابة للتجديد الأدبي المتمثل في التبدل والتغير لا الثبات والاستقرار وطبقا لهذا فان المعايير والخصائص البنائية التي تميز أي نص من نص آخر هي قلقة أيضا ودرجة ثباتها واستقرارها تعتمد على الثبات الاجتماعي الذي يعمل بدوره على ثبات التقاليد الخاصة بالنوع، وهذا ما دعا ادوارد الخراط وحفزه لأن يطلق على كتاباته التي أسست لنفسها تصوراتها النصية من دون الإخلال بوظيفة النوع ومعيارية الإقناع والإمتاع التي ظلت تلازم الأعمال الإبداعية الجديدة بـ (الكتابة عبر النوعية) (٥٥)، أو (الكتابة الجديدة)، أو (الحساسية الجديدة) (٥٦) التي (تملي أسسها وقوانينها تعويضا عن المعمار الفخم من خلال توليف اللغة وتوليد الصورة وخلق التوتر وصنع الدهشة وابتكار المفارقة واستثمار مساحات الانزياح والمخيلة) (٥٧)، وإذا أساء بعضهم إلى هذه الكتابات بحجة الإخلال بالقوانين النوعية وهدم النمطية لتشويه الفعل الكتابي الجاد والمتميز، فإن التداخل الكثيف في التحولات السردية والشعرية والفنية أيضا سيظل ابتكارا ايجابيا بيد المبدعين ليجترح كل نص قوانينه لحظة ولادته، وذلك باستثمار التداخل لإبداع نصوص

فـ(كل نص هو في الواقع فعل تواصلي، ولكل نص بنية يمكننا الاعتماد عليها من أجل تعميم قواعد مناسبة، وكل نص يوجد ضمن علاقة مع النصوص الأخرى، فهو يمتلك، إذن، بعداً نصياً جمعياً، وأخيراً كل نص يشبه نصوصاً أخرى، هذا لا يعني أن كل المستويات مناسبة أيضاً لكل النصوص. إبداع نص يفترض خيارات مسبقة، لا يوجد نص عارٍ تماماً، ولا توجد درجة الصفر في الكتابة، مثلاً كتابة سونيتة يعني تفضيل نظام المبادئ الناظمة. هذا بدوره لا يعني أنه يمكن مقاربة نص وفق الوجود النوعي الذي يفضله المؤلف. في الواقع، القرار بمقاربة نص بالاعتماد على هذا النظام النوعي أكثر من غيره يعتمد أيضاً على مصالحنا المعرفية ستتركز دراسة الأدب ضمن زاوية الغائية الواقعية خاصة، على دراسة الصفات التواصلية، أي دراسة مؤسساتية لـلأدب ستدرسه عبر انزياح المبادئ الناظمة، وستجني دراسة طرق الإبداع الأدبي، دون شك، فائدة كبيرة من تحليل التجنيس النصي الجمعي، أخيراً، ستتعاطف روح فضولية للطبيعة الإنسانية مع علاقات التقارب غير النَسَبية التي يمكن أن توجد بين مختلف الأعمال الأدبية)(٥٨)، وإذا كانت هذه الكتابات تؤسس اشتغالاتها على محو الفوارق النوعية والسعي إلى الفرادة وامتلاك الاحتمالات في تحليل إنموذجها فان هذا لا يعني إنها تباغت القارئ بشك سلبي يؤدي إلى نفوره منها بشكل يفقده الثقة ويصدمه وربما يمنحه الحنين إلى النمطية من جديد فينزع إلى النقاء النوعي والمنهجية الصارمة مما ينتج وضع الحدود والفواصل بين الأنواع، وهذا عمل شاق في عصر اتخذ سمة (التداخل في كل شيء)، فحينما تطرح النظرية الأدبية أسئلة تداخل الأنواع فان هذا يشكل وعيا بإشكالية الأنواع واستعمالاتها الفارقة من جهة وتداخلاتها النصية وبالأخص علاقة الشعري بالسردي من جهة ثانية.

ومما تقدم نخلص من مدخلنا المتواضع لمفهوم النوع الأدبي أنه مهما اكتنف هذا المفهوم من تعقيد أو تشابك فهو لا يخرج عن كونه محاولة لتصنيف الإبداعات الأدبية التي تنطوي على تحولات الأنواع وتداخلها مع بعضها أي عبور خصائص فنية من نوع إلى آخر (فالنوع يزداد غنى بالأعمال الأدبية الجديدة التي تلتحم

بالأعمال التي سبق وجودها للنوع المعين، إن السبب الذي عمل على نمو نوع يمكن أن يفقد فعاليته، والملامح الأساسية للنوع ويمكن أن تتغير ببطء، لكن النوع يستمر في الحياة كصنف أي عن طريق الربط المعتاد للأعمال الجديدة بالأنواع الموجودة سلفا، وقد يتعرض النوع لتطور وأحيانا لثورة مفاجئة، مع ذلك وبسبب الربط المعتاد للعمل الأدبي إلى الأنواع المحددة سلفا يحتفظ النوع باسمه على الرغم من حدوث تبدل جذري في بناء الأعمال التي تنتمي إليه)(٥٩) وهذا ما دعا (كلوس همبفر) إلى اقتراح نظام متسلسل ضمني تدرجت فيه الطبقات الداخلية من العام إلى الخاص (وهو ما نصطلح عليه بالصيغ مثل: (السردي/ الدرامي) ثم تأتي الأنماط وهي تخصصات للصيغ مثل: السرد على لسان المتكلم، أو السرد على لسان الغائب، وتلي الأنماط الأنواع وهي تحققات مادية وتاريخية كالرواية والقصة القصيرة والملحمة ثم الأنواع التحتية وهي تخصصات محصورة داخل الأنواع مثل رواية المغامرة التي تدخل ضمن نوع الرواية)(٦٠). ومن هذا الاقتراح سنقارب القصة القصيرة جداً بوصفها انزياحا نوعيا يحيل في احد مفاهيمه إلى مرونة النوع وقدرته على الإفادة من معطيات الأنواع الأخرى، ومن تقنيات تزيده فرادة وتطورا يمثل الخطوة الأولى في المسير باتجاه المغايرة والاختلاف عن نوع قصصي راسخ هو القصة القصيرة، وأننا مهما بحثنا عن النقاء النوعي لنعالجها من منظور صارم فإننا لن نستطيع المقاومة أمام هدم الفوأصل بين الأنواع؛ وعليه سنبقى في تداخل الأنواع كثيرا فلا وجود لانقراض تام للنوع في هذه الحالة، وستبقى تمارس آليات التداخل دورها في نقل الخصائص الفنية القديمة القابلة للتجدد إلى أنواع جديدة وسيتحقق هذا القول بشكل إجرائي في مواقع أخرى من البحث، ومن الصعوبة أن نحصل على خروج كلي عن النسق السابق ولكن هذا لا يمنع من تحديد المعايير والخصائص الفنية، وسواء تمت دراسة الأعمال المتحققة أو الممكنة التي يتم من خلالها تحديد السمات النوعية للقصة القصيرة جداً، أو دراسة النوع بوصفه بنية متعالية تنظم حركة النصوص الداخلية، فـ(كل عمل جديد خاصة إذا كان عملا أصيلا يضيف إلى النوع،وكل كاتب متميز يغير من طبيعة النوع. ومن ناحية أخرى، يدخل النوع

الأدبي في علاقات متبادلة مع الأنـواع والفنون المجاورة وغير المجاورة ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغير من طبيعته.وأمام هذا التغيير الدائم للنوع الأدبي،يسعى النقاد إلى ضبط مصطلحاتهم وتنميتها، بحيث تنجح في متابعة النصوص الجديدة،وسرعان ما يصك الناقد مصطلحاته وفقا لجانب جديد ظهر له في قراءة العمل.وسيسعى نقاد آخرون إلى أن يوقفوا التغير ويتعالوا عليه،حتى يصلوا إلى مفاهيم تتمتع بقدر من الاستمرارية والثبات، وسيحاول نقاد آخرون من جهة ثالثة أن يجمعوا بين الثبات والتغير،بين العام والخاص، بين ما هو نظري وما هو تاريخي،كل ذلك في أنموذج نوعي واحد)(٦١) لذا فإننا سنتعامل مع إشكالية تجنيس القصة القصيرة جداً من منطلق الأنواع الفرعية sub-genres وسنحاول أن نؤشر إلى حدود القصة القصيرة جداً وفق رؤيتنا المتواضعة في التعامل مع هذا الموضوع بمرونة عالية لعلها تضيف إلى ما كتب عنها، لأن النظرية كما هو معلوم لا يمكن أن تتحقق بوساطة كتابات فردية وإنما جمعية. وقد اعتمدنا في هذا الكشف النوعي على ضبط المصطلح ومفاهيمه وهوية القصة القصيرة جداً وجذورها.

المبحث الثاني
جذور القصة القصيرة جداً

لاشك في أن معاينة القصة القصيرة جداً تسير على خطى ما قبلها من أنواع القصة القصيرة التي أفادت من إقامة علاقة من نمط خاص مع الموروث السردي بوصفه استجابة أساسية في ميادين الأبحاث السردية، والتي انقسمت على قسمين: توجه الأول إلى معاينة تلك النصوص واستجداء خصائصها للوقوف على قدرات الموروث السردي الحكائي وكنوزه الكامنة. وانحرف الثاني باتجاه تأصيل النص السردي الحديث (٦٢) لكي يحقق ردم الفجوات التي تركها خمول البناء النظري، والذي كان يجب عليه أن يتقصى التمظهرات التعبيرية للأنواع الأدبية في الموروث العربي كافة. إذ شكل عائقا كبيرا في الدراسات الحديثة بسبب اهتمام النقاد بالجزئيات لا بالكليات، وتلك قضية لها دارسوها ولها مقارباتها الخاصة، إنما يعنينا هو أننا إزاء نوع قصصي أكثر جرأة وأكثر إثارة للأسئلة. وعندما نقول ذلك فإننا نقصد القصة التي تمثل مكونات وآليات خاصة في إعادة إنتاج النص القصصي، وكشف عوالمه السرية بعيدا عن القياسات التقليدية التي وضعت القصة في بنيات مألوفة ونمطية، وهي التي زجت النقاد في خضم البحث الإشكالي عن الهوية والنوع، فهي تمثل محاولة في اصطناع مزاج قصصي لذاته وبخياله وشفراته وانزياحاته، مثلما هي كذلك محاولة للهروب من تدوين التأريخ الذي يتمتع بالذاكرة القاسية، والقوة، ومرجعية الجماعة، والقياس الذي سيضعنا أمام أشكال ونصوص متصالحة مع السياق(٦٣).

هذا النوع القصصي الجديد عانى من القياس في تأصيله بسبب المواقف التي تجاذبته في هذا الاتجاه أو ذاك، فموقف نسب القصة القصيرة جداً إلى الأصل

الغربي وأنكر عليها الجذور العربية، وموقف آخر أسس وجودها من الجذور العربية وأنكر عليها أي صلة بالأنواع القصصية الغربية، وموقف ثالث أقر لها التأثر في القصة الأوربية والفرنسية بخاصة فضلا عن التأسيس لها من الجذور العربية . وقد تبنينا هذا الموقف لما له من موضوعية وجدية؛ لذا نراها قد نهلت من منبعين رئيسين:

الأول: المنبع الغربي بكل روافده الفنية والأدبية، إذ تتفق اغلب الدراسات النقدية على أن التجديد والتحديث الذي حققه القصاصون في تجاوز المفاهيم التقليدية، قد انبثق من مهارة التجريب الروائي عموما والفرنسي خصوصا (آلان روب غرييه، ناتالي ساروت، كلود سيمون، ميشيل بوتور، روبير بيانجيه، مارغريت دورا، وغيرهم). إذ امتازت لغتهم بالتكثيف وتحصنت من الاستطراد الذي ظنوه خير ناقل للمعنى وفقا للطريقة الالماعية وانعكست تقنياتهم التجريبية على التدوين السردي العربي منذ العقد الستيني وتطورت استخداماتها في تجاوز المألوف والانفتاح على الشعر، والرسم، والموسيقى، والسينما، والمسرح، لتدمير القداسة الاجناسية للرواية التقليدية إذ عده بعضهم ضرورة تتمسك باشتراطاتها الواعية في التجديد والتحديث لأن الاختلاف والتضاد في تقويض أسس القول القصصي التقليدي ربما يتعارض مع المتلقي (الجمهور)، ومن ثم لن تخطب الرواية أو القصة إلا نخبة من متابعي هذا النوع الكتابي لأنها (تقرأ بصعوبة)(٦٤)، فضلا عن اشتراطها لمتلقي يتجاوز التقليدي الاستهلاكي الذي يمنحها السكونية والارتضاء بالاجترار، فـ (النماذج محكومة بتحول دائم بفعل دينامية العلاقة بين النصوص والمرجعيات وكل نموذج قار هو نموذج متأزم في طريقه للانهيار ولأنه لم يعد قادرا على استيعاب مظاهر التجدد الضمنية الداخلية في النسق السردي وهو من بعد عاجز عن تفسير تحولات النوع وخصائصه)(٦٥).

وانعكس هذا بشكل أو بآخر على القصة القصيرة جداً فكان لناتالي ساروت تأثير في هذا الاتجاه ولا سيما بعد ترجمة روايتها (انفعالات) إذ شكلت كتاباتها المغايرة بداية التمرد على سكونية النص التقليدي وهي في جوهرها (صور وليدة اللحظة، ترجمتها الكاتبة إلى كلمات، هذه الكلمات مكثفة ومحددة تعبر عن أحاسيس، هذه الأحاسيس عفوية، وصادقة، ولصيقة بالأشياء، هذه الأشياء منظورة مسموعة ووليدة

ملاحظة ثاقبة ومراقبة شديدة)(٦٦). مما دعا المترجم (فتحي العشري) لأن يبرم عقدا مع القارئ هو (قصص قصيرة جداً) باعتقاد راسخ أن مسار تلقيها سيتغير من نوع روائي جديد إلى نوع قصصي جديد، يعتمد على التواشج الكثيف في التحولات السردية والشعرية والفنية، يكتب بمهارة عالية، ويثير الدهشة، ويختزل المضمون، ليس غرضه (هدم النمط التقليدي وتشويه فعل الكتابة المقولب بقدر ما هو تشكيل جديد بفعل جديد يكون أكثر قوة ومباشرة وتأثيرا يحمل مضامين وينتصب بهندسة كتابية قادرة على تجديد النص)(٦٧) لهذه الأسباب ظل أكثر النقاد يعدون القصة القصيرة جداً إلى وقت قريب تقليدا غربيا و(عوملت الكتابات القصصية التي تعيد أو تستعيد الأشكال السردية الموروثة مثل الحكاية والمقامة بتقدير اقل من القص المسترشد بالقص الغربي)(٦٨) إلى أن جاء اهتمام كثير من القصاصين بالموروث السردي بشكل فعال في ساحة الاشتغال القصصي فانحازوا بذلك مع نقاد كثر أيضا إلى تأصيل الفن القصصي العربي وكان وراء ذلك سبب إيديولوجي هو (نزعات الهوية القومية وإكراهاتها التي وضعت السردية العربية برمتها على محك الإبداع الأصيل الذي يبتعث تقاليده في سيرورة وعي الذات والآخر)(٦٩)

الثاني: الموروث السردي العربي الذي عرف أنواعا قصصية مختلفة مثل (القصة/ الخبر) و (القصة/ النادرة) و(قصة المثل) وأنواعا أخرى لها مساس مباشر بالقصة القصيرة جداً سنفصل فيها القول لاحقا، وهدفنا من ذلك هو معاينة التحول الجمالي الذي استفاد منه هذا النوع القصصي وليس معاينة التوافق أو الالتقاء بينهما فحسب.

إن هذا النوع الجديد والمغاير في فنيته للمعتاد والمهيمن ربما سيتحول إلى رافد من روافد الإبداع القصصي لنتاج جديد مستقبلا، لأن القصة القصيرة جداً قول لغوي ينتمي إلى منظومة اكبر وهي الأدب وان الأدب (هو مادة لغوية، لا يطابق الواقع المادي ولا يحاكيه، بل يفارقه، حركة المفارقة هي حركة نمو وتطور لا توازي الواقع فتخلق فوقه كالظل يواكب صاحبه بل تنهض على حد صراعي هو حد التناقضات، يخترق هذا الحد مختلف مستويات البنية الاجتماعية عليه يولد التعبير في العلاقات بين الناس،

العلاقات هذه ليست مجرد علامات لغوية، هي أيضا ومن حيث ظاهره تعبير لغوي، علاقات مادية تحكمها مصالح الناس ومنازعهم الحياتية المختلفة)(٧٠) . ومن أهم هذه الأنواع السردية التي كما ذكرنا لها مساس مباشر بالقصة القصيرة جداً ما يلي:

١. الخبر: (القصة/ الخبر):

وتجمع قصة الخبر بين التاريخ والفن مع حرص قائلها على تتبع مصادرها وكأنها وقعت فعلا. وتعد من أهم الأنواع السردية التي عرفها الأدب العربي القديم وتكمن خاصيتها الفنية في كونها (ممتعة، وشيقة، ومؤثرة بلغتها، وأسلوبها، فلا ركاكة ولا ابتذال، ولا جفاف، ولا هلهلة، بل لغة طبيعية تناغم محتواها. وأسلوب مترابط الأداء متدرج الحبك، متصاعد التأزم، ويتحرك تلقائيا بتحرك الأحداث فلا ببطيء حيث تسرع ولا يلين حيث تقف ولا يتردد ولا يتلكأ). إن القارئ الجاد للقصة القصيرة جداً يكتشف كيف تضيق المسافة بينها وبين القصة/ الخبر ويقترب الواحد من الآخر في بعض العناصر والتقنيات التي تمنحه بعدا قصصيا إلى حد التماهي، مما دعا بعض النقاد منهم د. شكري محمود عياد لأن يعد (الخبر) بشيء من التسامح قصة قصيرة (ربما طال الخبر عند الجاحظ وكثر افتتانه بالحوار حتى ليستحق بفضل ما فيه من التفاصيل أن يسمى صورة وربما عد بشيء من التسامح قصة قصيرة)(٧١) ورب سائل يقول وما علاقة القصة القصيرة جداً بذلك إذا كانت هذه التوصيفات تصب اهتمامها على القصة القصيرة ؟ ونقول إذا كان الخبر بشيء من التسامح يمكن عده قصة قصيرة فان الخبر يشكل النواة الأولى لكتابة القصة القصيرة جداً من دون أن ننسى التساؤل القائم أبدا ما الذي يجعل قولا من الأقوال كالخبر ينزاح تعبيريا ليتحول من فعل إخباري مهمته الإقناع إلى فعل جمالي مهمته الإمتاع؟ ولكي يأخذ الجواب صفته الموضوعية علينا أن نتقصى آراء بعض النقاد بهذا الشأن إذ يرى الدكتور رشاد رشدي أن الخبر لكي يكون قصة لابد أن تتوفر فيه خصائص معينة يجملها بما يلي(٧٢) :

أ. أن يكون له اثر كلي.

ب. يصور حدثا يتطور.

ج. ينمو إلى نقطة معينة.

ويرى الدكتور خليل ذياب أن (للخبر ضرب أدبي يقوم على القص والسرد للأحداث المتعددة دون عناية بتصوير الأبعاد الفنية والاجتماعية وغيرها للشخصيات الفاعلة أو المحركة لها وذلك لان العناية منصبة على تطوير الأحداث في المقام الأول دون اهتمام فني بالزمان والمكان، وتحديد مقوماتها الشخصية على نحو ما نجد في (داحس والغبراء) و(البسوس) أو غزوات الرسول e وغيرها التي اتخذت بنية الخبر التاريخي/ الحدث التاريخي) (٧٣) وعند تدقيق الرأيين السابقين واختبارهما يتبين لنا أن الأول يخلو من الخيال والثاني يعتمد القص والسرد من دون عناية بتصوير الأبعاد الفنية للشخصيات من جهة وان القصة القصيرة جداً تساير الخبر بخطوط متموجة تبتعد وتقترب، وتتلامس وتتداخل في إطار معين وتتبادل المواقع فيتحول الخبر إلى قصة قصيرة جداً لأن الخبر يقوم في السرد التاريخي على الإسناد طلبا للحقيقة أو الصدق التاريخي، والقصة القصيرة جداً تقوم في السرد الأدبي على خلق فضاء متخيلا، وقد عدها كل من الناقد حسين علي محمد في دراسته (القصة القصيرة جداً، التشكيل والرؤية) (٧٤) والباحثة زينب عبد المهدي نعمة في رسالتها (القصة القصيرة جداً في العراق ١٩٦٨- ٢٠٠٠) تطويرا لفن الخبر العربي، مثلما القصة القصيرة تطوير لفن المقامة، وعلى الرغم من اعتقاد الباحثة، أن كتّابها لم يستقوها من منابع عربية، وإنما من أخرى أجنبية. ويبدو إن هذا هو الدافع وراء تحديدها بأنها (تقنية فنية في استيعاب الرؤية والحدث والموقف الإنساني بطريقة إبداعية مختزلة ومكثفة في آن واحد) (٧٥).

وما يشغلنا الآن هو كيف تطور الخبر من نوع إعلامي إلى نوع أدبي؟ يقينا أن الأخبار (المكتوبة/ المرئية/ المسموعة) تنبني على مفارقات، وان هذه المفارقات تؤثث وجودها في كل تفاصيل الواقع اليومي الذي يعيشه الإنسان، ولأن الخبر (سيل إعلامي يجرف المتلقي دون أن يهذب ذائقته أو يعمق وعيه بل على العكس يقوم بتبليده وترويضه. فيصبح المتلقي -قارئا أو متفرجا- مستلبا فاقد الحساسية الإنسانية والتعاطف مع متاعب الآخر. فتكديس الأخبار وتتابعها وطرائق عرضها وتقديمها تجعل من القهر والفساد والحصار والتجويع أمور عادية لا مفر منها.

وكثيرا ما تصبح ترويحية، كأن ما يجري في العالم من موت أطفال وجوع شيوخ واغتصاب نساء ليس إلا شريطا لتسلية وملء فراغ، لا حافزا للتفكير والتأمل والمراجعة، فالخبر بتقانات الاتصال الجماهيري يعطل الاستجابة، ويطبع الفضائح ويجعل الفظاعة تبدو أمرا عاديا فلا تثير ولا تحرك) (٧٦).

ولكي يغادر الخبر كل هذه التوصيفات عليه أن يعيد إنتاج الخبر لا من خلال ارتباطه بالواقع مرة أخرى ولكن بربط الواقع بالخيال على حد تعبير -إنريكي اندرسون امبرت-، إذ من (خلاله تعرف الأحداث غير العادية التي وقفت أثناء مسار الحياة اليومية أيا كانت درجة موضوعية الخبر أو بساطته فان الهدف من الخبر هو أحداث التأثير في القارئ بالإحساس بالمفاجأة واخذ حذره أو الفرحة أو الغضب أو الشفقة، وعندما يقوّم كاتب السرد واقعه فعليه على الورق فإنه يبينها داخليا ويعيد تنظيمها ويشرحها ويضع لها المقدمة النهائية أي يضفي عليها شيئا من الخيال) (٧٧) وتجسد قصة محمد جمال طحان القصيرة جداً (دي... موقراطية) (٧٨) ما ذكرناه في هذا المجال: (حيى الضابط الأمريكي المواطن السوري بكل تهذيب عند نقطة التفتيش قرب ساحة عكاظ في الموصل. طلب منه بلطف أن يقف رافعا يديه ووجهه باتجاه الحائط، بينما راح الضابط يتفحص صندوق السيارة الخلفي.. دس صندوقا صغيرا يشبه ساعة المنبه، بعد بضع دقائق أعطاه بطاقة صفراء ودله على مركز تفتيش عراقي لإتمام الإجراءات، انطلق المواطن السوري بسيارته متوجها إلى المخفر لإتمام الإجراءات وهو يقول في نفسه: يا أخي ضابط مهذب.. هذه إحدى منافع الديمقراطية.. لو كان لدينا ضباط على شاكلته كنا بألف خير، بعد نصف ساعة تصدر الأنباء خبر مقتل إرهابي سوري فجر نفسه في مخفر عراقي بالموصل).

لقد استدرجنا القاص على بساطة لغة قصته إلى الإقناع والإمتاع، وحضنا على المتابعة السريعة فاشتبك الواقع بالمتخيل، والتجربة بالمحاكاة، والوهم باليقين، فمنحتنا القصة بشفافيتها التي لا تخلو من براعة في إيقاد اللذة المنطفئة لتمكن الحرائق في آخر سطر من القصة من إحراق ذاكرتنا الخضراء ونحن نعيش هذا

الواقع اليومي (مكتوبا ومرئيا ومسموعا) وبذلك استطاع القاص أن (يعيد إنتاج الخبر في شكل يجعل المتلقي يستيقظ من غفوته، يستنهض فيه التأمل ويستنفر إعادة النظر فيما يجري حوله)(٧٩) باشتراطات قصصية امتلأت بالحضور الإنساني المكثف مستفيدة من الصيغة الخبرية لكي تتجاوز وظيفتها العادية في التوصيل.

٢. النوادر والطرائف (الفكاهات والنكت) :

وهي (اقصر من حيث الحجم وتدور حول مغزى محدد لتنقد وضعا معين أو سخرية أو عظة إنسانية وأبطالها عادة ما يكونون من الظرفاء والسكارى أو البخلاء والمغفلين)(٨٠) والنادرة تسجيل حرفي لحدث اجتماعي أو تاريخي غير مألوف يتصف بالغرابة والإدهاش وقد تترجل على مدى صفحات وقد تنكمش في سطور قليلة بحسب عدد الشخصيات والأحداث فيها(٨١). وهي تلي (الخبر) من حيث اقترابها من القصة القصيرة جداً لا بل تتحول النادرة أو الطرفة إلى قصة قصيرة جداً وهي قصيرة نسبيا وذات محتوى يتمثل في (مغزى تدور حوله النادرة، إما في شكل انتقاد أو سخرية من وضع ما أو من نمط من أنماط الشخصية وإما في شكل عظة إنسانية)(٨٢) وتشكل المفارقة القاسم المشترك بينهما وان أبطال النادرة عادة ما يكونون (من الظرفاء والسكارى أو البخلاء أو المغفلين الحمقى أو الأذكياء وتغلب عليهم المفارقات التي تنتج عن الغباء أو البلادة أو الخدعة)(٨٣) وتشاطر القصة القصيرة جداً النادرة غالبا في واقعيتها فهي (قلما تتجه نحو الخوارق ومعظمها يختم بلغة ذكية غالبا ما تبعث على الابتسام وهي سريعة الحفظ والانتشار بسبب ما فيها من مفارقة وما تثيره من ضحك أو لقصرها الشديد ولأنها تستخدم التشبيه أو السخرية أو التعليق على مواقف مشابهة في الحياة الواقعية)(٨٤) وتستمد القصة القصيرة جداً من النادرة إضافة ملمح للشخصية لا شخصية بذاتها في معظم الأحيان ولها وحدة متكاملة (بداية ووسط ونهاية) إذ تدخل الشخصية في أزمة مع شخصية أخرى ثم يتم حل هذه الإشكالية بشكل معين ويمكننا قراءة هذا النوع السردي وكأنه قصة قصيرة جداً.

أما الطرفة (النكتة/ الملحة) فهي نص سردي يهدف إلى الإضحاك تحديدا ويختلقها الراوي ساخرا من الفكرة التي يختزنها معتمدا على مبدأ الإدهاش وعدم التوقع مما يجعلها تقترب من الأحجية وكثيرون لا يفرقون بينها وبين النادرة(٨٥) ولعل ما يميزها هو سخريتها السوداء التي تفضح الواقع المرير والتي تستمطر الحزن بدل الفرح في (سرد خاطف وخيال جامح وحدث طريف وحوار لماح)(٨٦). وتجسد قصة (المعتصم) لسعيد بونعسة ذلك :

(على وقع الاستغاثات الصاخبة بعث المعتصم من مرقده، كانت النداءات حادة وحارة في لهفتها، أصم أذنيه للوهلة الأولى ثم التفت يمنة ويسرة فلم يجد نساء عربيات يستغثن بل ملوك ورؤساء وأمراء فأصيب بسكتة دماغية)(٨٧).

٣. الأسطورة والخرافة:

وكلاهما تعامل مع الوعي بغائية معينة والأسطورة (رواية خرافية تطورت من أجل تفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان وأصول العادات والعقائد والأعمال الجارية في أيامهم) (٨٨). لأحداثها ونشأتها تفسيرات تاريخية ودينية ورمزية وطبيعية(٨٩) ولم يكن العرب بمعزل عن بقية الشعوب فقد عرفوا هذا النوع من القص بوصفه إرثا إنسانيا وأدبيا هدفه (تفسير العالم وجعل ظواهره مفهومه) (٩٠) فطبيعة الحياة التي عاشها العرب وقساوة الصحراء ونظرتهم إلى ما يحيطهم جعلهم يعبرون بأشكال شتى من التعابير التي ارتبطت بحالات محددة تلبي حاجات الإنسان الأساسية في الفكر العربي القديم. وتلتقي الأسطورة بالقصة القصيرة جداً من ناحية كونها تقف بين (التاريخ والخيال فلا احد يظن أنها حقيقة رغم أن هناك من يؤمن بها إلا أنهم لا يجرؤن على البرهنة على صدقها، لقد تم انتفاء الأسطورة بوساطة الذاكرة الشعبية ثم اكتسبت استقلالا أدبيا ذاتيا، وأحيانا ما تكون القصة القصيرة هي الأساس في الأسطورة وهذا يحدث عندما تشير أحداث القصة القصيرة ببطل فعلي أو تصوري لكنها جسدته في مكان وزمان معين ووضعته في إطار تاريخي خادع)(٩١). أي إنها عملية خلق وإبداع أدبي، إنساني تلتقي بالقصة القصيرة جداً لأنها لا تستطيع صياغة خطابها بعيدا

عن الرموز والمجازات التي تصوغ وفاءها الفعال لإنسانيتها من خلال التعبير عن المشاكل الشمولية التي تحيط بالإنسان بدءا من خلقه وحتى بعثه من جديد. لنتأمل هذه القصة القصيرة جداً: (أسطورة)(٩٢)

(يحكى أن الناس في قديم القديم لم يكونوا يعرفون القبلة، وكان الرجل إذا أراد أن يغازل زوجته قرصها قرصة خشنة، فتشعر بألم ممزوج باللذة.. ظل الحال كذلك إلى أن تزوج احد أحفاد آدم امرأة جميلة، فولدت له طفلا مثل القمر، وعندما بلغ الطفل سبعة أشهر ازداد جمالا على جمال، وذات مرة غاب أبوه أياما عن البيت في رحلة صيد، وحينما عاد رآه في حضن أمه فسحره، وكأنه لم يره من قبل. كان خده بلوريا يشف عن وردة حمراء، وله سنّان صغيران نابتان في مقدمة فمه، كأنهما حبتان من البرد!

ناغى الطفل لأبيه، وكأنه يحادثه، حاول الأب بالكلام أن يرد على الصبي، فلم يفهم الصبي كلامه!، مد يده ليقرصه كما يفعل مع أمه فتراجعت أصابعه مشفقة على خده، فجأة وجد نفسه يقرب فمه من الخد ويطلق فوقه زقزقة لطيفة سميت قبلة. أحب الناس القبلة، وصار الآباء يستعملونها مع أبنائهم والرجال مع زوجاتهم والأصدقاء مع أصدقائهم).

أما الخرافة فتمثل موروثا شفويا اشتغل عليه القصاصون العرب والنقاد كثيرا مستفيدين كغيرهم من التقاليد الأوربية العالمية في هذا المجال والخرافة (حديث متعة وخيال واسع خصب يثير الدهشة والإعجاب والذهول (...) وربما كان الأكيد فيها مشجعا على الإفاضة في الخيال والإغراق فيه إلى درجة تجعل المتحدث يبدو كالشيخ الذي أخرفه الهرم وفسد عقله فبدأ كالطفل لا يحاسبه احد على ما يقوله) (٩٣) وهنالك من أضفى عليها صفة القصصية أكثر بعدها (مجموعة الأفعال المرتبة التي تدور حول موضوع وهي ذات مغزى أخلاقي وغالبا ما يكون الأشخاص فيها وحوشا أو جمادات أو مخلوقات أخرى متخيلة)(٩٤) وعن علاقة القصة القصيرة جداً بالخرافة يقول القاص الأسباني لويس مايثوديبيت (تلتقي القصة القصيرة جداً مع الخرافة في قدراتها الدلالية والإيحائية)(٩٥). أما خوثي ماريا

ميرنو فيرى أن (الخرافة هي النوع الأدبي السابق للقصة القصيرة جداً)(٩٦) ولكن نرى من النقاد من يستبعد العلاقة بين القصة القصيرة جداً والخرافة أمرا طبيعيا إذ يعد العلاقة بينهما (من صنع الكتاب وليس من طبيعة الجنس ذاته) (٩٧) أما الكاتب الأسباني أندريس نيومان فيقول (من الواضح كما برهن على ذلك اوغستو مونتروسو ينزع كاتب القصة القصيرة جداً إلى كتابة خرافة بدون درس أخلاقي أو بدرس أخلاقي شاذ أو بتقديم درس أخلاقي مضاد. أي انه يحتفظ بناء الخرافة –أي موقفها- مستغنيا عن مضمونه الأصلي) (٩٨).

نستنج مما سبق أن التقاء القصة القصيرة جداً بالخرافة ينبني على ثنائية التقليد/ التحديث التي تتمظهر في قدرة هذا الموروث السردي على التحول واستيعاب روح العصر أولاً وعلى أسس جوهرية متماثلة في العينات الجمالية لكل منها ولا سيما الأركان القصصية (الشخصية/ الحدث/ الزمن/ المكان) وهنا تحديدا تهيمن القصة القصيرة جداً الدرامية على القصة القصيرة جداً الغنائية وتسوغ انتماءها إليها في مفهومها العام.

٤. الأمثال والحكم والتوقيعات:

يعد المثل من أهم الأنواع السردية التي يمنحها شكلها فاعليتها حسب قوانينها الداخلية ويحركها في سياق ثقافي اجتماعي معين، ولا تتجدد العلاقة بين المثل والقصة القصيرة جداً في صيغة المثل ذاته بل في قصة المثل أي التمثيل الحكائي الذي ينبني عليه الإيجاز البالغ(٩٩). ويختلف عن الحكمة في كونه (اقل تجريدا منها وأكثر تخصصا وهو في أكثر الأحيان ذو بعد حسي)(١٠٠) وتملك خاصية يعدها عبد الفتاح كيليطو غاية الغاية وهي (أن الغاية من المثل الحكمة)(١٠٢) فإذا كانت إحدى توصيفاته تتحدد بـ(إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه) (١٠٣) حسبما جاء في العمدة لابن رشيق القيرواني فان اقتراب القصة القصيرة جداً منه يماثل اقترابها من الحكم والتوقيعات أيضا لأنه (يعتمد الشخصية ركناً، وينطوي على السرد والوصف والحوار، و فضاء الحدث بدرجات تتناسب مع نظر عصور إنتاجه، إذ هو يعمل على تنظيم عناصره تنظيماً لا يشذّ عن وعي الثقافة

العربيّة للقص عموماً)(١٠٤) كما في قصة(مغنّي)(١٠٥) للقاص منتصر الغضنفري:

(بعد أن أنهى وصلته الغنائية وأطرب الناس.. صفقوا له كثيرا.. حملوه على الأكتاف، جابوا به الشوارع، فلقد تغنى بآلامهم وآمالهم، عبر عن معاناتهم.

...... خلا الى شياطينه واقتسم معهم أرباحه)

٥. قصص الحيوان

وتلتقي بالقصة القصيرة جداً في استخداماتها الرمزية واتخاذها الحيوانات معادلا موازيا لرؤية القاص وإعطاء صورة مكشوفة في الظاهر ودلالة مخفية في الباطن. وتبلغ نسبة التحول من قصص الحيوان إلى القصص القصيرة جداً نسبتها المطلقة عند بعض القصاصين ومنهم القاص السوري زكريا تامر والقاص العراقي طلال حسن في كتاباته القصصية القصيرة جداً للأطفال، ليس غرضها تسلية الطفل وإنما رفع كفاءة الانفتاح الذهني على مسارب تلك الرموز ومساراتها بصورة تتجاوز مرحلة الطفولة إلى مناطق فكرية عالية يتم من خلالها الإلتفات إلى المنظومات القمعية المؤدلجة اجتماعيا وسياسيا.

وكما ذكرنا في المقدمة فقد أرجأنا القصص المكتوبة للأطفال إلى مقاربات قادمة تسعى إلى استنطاقها والدخول في عوالمها الخاصة إن شاء الله، لذا استثنيناها من اهتمامات بحثنا حرصا على وحدته.

المبحث الثالث
القصة القصيرة نوعا أدبيا

في عصر همش فيه الإنسان وسلبت إرادته تحت ضغط الآلة الحديثة بكل إفرازاتها وتداعياتها وفي ظل المعطيات الجديدة التي أنتجتها حركية الحياة المتسارعة وإيقاعها اللاهث وراء المتغيرات الخطيرة من انهيارات المنظومات الفكرية، والتوازنات السياسية والعسكرية وما رافقها من تغير حاد في الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، في عصر كهذا ولدت قيم ومفاهيم جديدة تحت وطأة اليأس والاغتراب، وانحراف نسقية الواقع فاحتاج الأديب إلى معايير وخصائص فنية جديدة لها سمات عصرها، تؤسس عالما متخيلا بانحراف نسقي مماثل، ينهض بالجهد والمعاناة التي هيأتها هذه المستجدات؛ ليعبر عن (قلق الإنسان وآماله وتجاربه ولحظاته وتأملاته) (١٠٦).

والقصة كغيرها من الأنواع الأدبية التي استطاعت بما تمتلكه من مؤهلات بنائية أن تعبر عن المرحلة أو اللحظة التي يعيشها الإنسان، وتساير حركية المجتمع وتغيراته، وتبعا لذلك فقد تغيرت المسارات القصصية منذ العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين والى الآن. إذ حاول التجريب تخطي كل ما هو سائد ونمطي وتجاوز كل ما يقود إلى الاجترار والتكرار (لخلق هزة تؤدي إلى تغيير في شعور القارئ) (١٠٧) فحدث أن تغيرت (البداية- الوسط (العقدة)- النهاية) واتجهت نحو متغير جمالي جديد ولم تعد هناك ضرورة لتوفر القصة على الحدث أو تحول الحدث عن معناه المعروف فأصبحت القصة تفرض تجربة نفسية أو مجموعة من اللحظات في ذهن الإنسان. وأصبحنا أمام كتابة تترك كل شيء للبحث وإعادة التأسيس واقتربت لغة القصة من اللغة الشعرية ذات الإيحاءات مستخدمة تيار الوعي أو الشعور لرسم

الشخصية واستبطانها من الداخل ووصف المواقف بدلا من السرد التقليدي. وارتبك التسلسل الزمني وتداخلت الأزمنة تداخلا عجيبا(١٠٨) وفرضت هذه المتغيرات الجمالية وعيها الجديد على النتاج القصصي بتقنياته الجديدة وأسسه الجمالية وخصائصه النوعية. واتفق كل ذلك مع هيمنة الوسائل التقنية والمعلوماتية الحديثة على مجمل التعامل الإنساني فحصلت التفاتة إلى نوع جديد من الكتابة القصصية غاية في القصر اعتنت بتقانات الجملة ودفعتها باتجاهات تتناسب ومعطيات المناخ الداخلي لهذه الكتابات فكان التكثيف اللغوي. واختزال المضمون، وخيبة أفق الانتظار الذي يتوقعه القارئ، وهيمنة عنصر المفارقة على باقي المكونات، وانزياح المعنى والتداخل الاجناسي من السمات الطاغية في مسيرتها التي ميزتها من غيرها.

أطلق الكتاب والنقاد على هذا النوع القصصي مصطلحات (١٠٩) أدت إلى اضطراب وضبابية عرقلت اختيار مصطلح واحد يناسبه ويسهم في محاولات التأسيس والكشف عن خصائصه الفنية التي تحدد مناطق الاختلاف بينه وبين الأنواع القصصية الأخرى كما عانى اضطرابا نقديا وآراء متذبذبة. وبقدر ما أصر بعض الكتاب على عدّه (جنسا أدبيا له أركانه وتقنياته وعناصره)(١١٠) وأصر بعض آخر على إنكاره ورفض انتماءه إلى جنس القص فهو (ظاهرة خطيرة لا تبنى إلا على نكوص وتخلف وميل إلى التعامل السهل مع الإبداع وركون إلى الكتابة المتعجلة) (١١١). بينما وقف آخرون موقف المراقب والمحلل لهذه الكتابات للحكم عليها وعلى مستقبلها.

إن ما يقتضيه البحث العلمي في دراسة أي نوع أدبي أو ظاهرة أدبية هو التعرف على مجموعة المعايير التي تجعل النوع جديرا بهذه التسمية في عناصره وتقنياته ومنها(١١٢):

١. أن تكون هناك مجموعة متنامية من الأعمال الأدبية التي تتميز بطرح سمات وخصائص جديدة بصورة مطردة.

٢. أن تتسم هذه السمات الجديدة بقدر من الإتساق والتكامل الذي يمكن الافتراض معه أنها تنحو إلى بلورة جماليات جديدة.

٣. أن تبدأ هذه الجماليات الجديدة في فرض نفوذها الأدبي مباشرة من خلال البيانات الأدبية التي تطرح جديدها أو تعلن قطيعتها مع القديم أو بطريقة غير مباشرة من خلال إثارة ردود فعل متنامية ومطردة إيجابية كانت أو سلبية.

٤. أن تميز هذه السمات أو الجماليات الجديدة مجموعة متنامية من الأعمال الأدبية عن غيرها من أعمال السلف أو حتى كتاب آخرين معاصرين لكتابها يكتبون النوع الأدبي نفسه الذي تنتمي إليه هذه الأعمال الجديدة ولكن بطريقة مغايرة.

٥. أن ينطوي التغيير الذي جاءت له الأعمال على تغير قواعد الإحالة الأدبية بالصورة التي يتعذر معها هذه الأعمال وتأويلها، وبالتالي يلجأ القارئ والتيار السائد في الحركة الأدبية معه إلى تهميش حصادها الثقافي الجدير عادة بالاهتمام لعدم توفر المفاتيح الضرورية لفك شفراته النصية، وهنا يتحتم على النقد النهوض بدوره إزاء ما يبدو انه مجال نوعي مغاير من الأعمال الأدبية الجديرة بالاهتمام، والتالي تعاني في الوقت نفسه، من الغربة عن القارئ وهذا يتطلب من النقد خلق جسر بينها وبين القارئ والإجهاز على غربتها.

إن تسمية (قصة قصيرة جداً) وهويتها تحمل نصيبا من الحساسية ما تزال عالقة في تصنيفات النقاد المنكرين والمتحمسين لها بمواقع تتوزع على خمسة أصناف بوصفها نوعا جديدا(١١٣) :

الصنف الأول: رفضها وظل على رفضه إلى النهاية سواء عن معرفة بها أو جهل.

الصنف الثاني: رفضها بشدة وأعلن عن رفضه ثم قبل بها بعد أن استقرت وانتشرت. وإذا كان من الطبيعي أن تمر بمرحلة الإنكار والهجوم عليها شأنها شأن كل نوع أدبي جديد، ويمكن إجمال مسوغات إنكارها بما يلي :

١. إن معظم كتابها يركضون وراء (الموضة الأدبية)(١١٤) أو (التقليعة)(١١٥) أو (البدع)(١١٦) الأدبية التي تجتذب كل من هب ودب ليمتشق الطرائف والنكات والمفارقات ويدونها على الورق ويطلق عليها تسمية قصة قصيرة جداً.

٢. استسهال كتابتها بحجة خرق المألوف والقصر مما أدى إلى هبوط مستواها الفني، فالخرق (ليس لصالح العبث وألعاب الصبية)(١١٧).

٣. مازالت جل المحاولات التي تمت بحجة الخروج عن القواعد الأولية للكتابة القصصية والتمرد النوعي الجامح بعفوية وتلقائية لا تقوى على التشبع المترع باركان وماهية العناصر في القص، وهي محاولات مبعثرة ومجتزأة وتعتمد على الاستسهال(١١٨).

٤. عدم امتلاكها ثراء معرفيا بسبب لحظيتها التي لا تبقي في الذاكرة أثرا يستطيع المطاولة لو قارناها بالرواية أو القصة القصيرة(١١٩).

٥. وضعها بعض النقاد قسرا تحت مسميات بعيدة عن مسارها الصحيح في أثناء محاولاتهم للكشف عن خصائص الفنية وتقانتها الأسلوبية لذا فهي ليست جنسا أدبيا مستقلا بذاته إنما هي نوع أدبي قائم هو (القصة القصيرة) التي تشترك في تقنياتها الجمالية والنوعية ولا تزيد عليها إلا بالقصر وما يتطلبه من صفات الاختزال والتكثيف والاقتضاب والاقتصاد(١٢٠)، وذلك (لعدم وجود هذه التسمية في النقد والممارسات القصصية، وهي ليست (شكلا) فقد مارسه العديد من أمثال الطيب صالح وزكريا تامر وغيرهما وإنما هي مرتبطة بطبيعة كتابة القصة وبنائها لأن السرد عندما يطول ويتعاضد مع تقانات أخرى وخصائص أخرى يصبح رواية لذا فمستقبلها مرتبط بواقع الرواية والقصة ومدى تطورهما)(١٢١).

الصنف الثالث: تريث وانتظر ولم يتخذ أي موقف ولم يعلن أي شيء حتى إذا ما استقرت وأصبحت قديمة اخذ بها وقبلها. وتركزت مسوغات هذا الصنف في متابعة ومراقبة ما يكتب من نصوص ومقاربات لبلورة أحكاما بناءة في معالجة أشكالها وتبعاتها الذوقية المتعددة التي تجنح إلى عدم ثبات تصنيفها إبداعيا سواء من حيث الالتباس بينها وبين أنواع أدبية أخرى تشكلت في الموروث السردي (الخبر، النادرة، قصص الحيوان، المنامة، التكاذيب، وغيرها)، أو بينها وبين أنواع أدبية حديثة كقصيدة النثر التي تحرص على الإيقاع واللغة الشعرية والصورة الفنية خاصة تلك التي تحاول أن توظف النسق الحكائي أو الحدث القصصي. وتكمن غاية الترقب في القول بموضوعية تجاه أركانها وتقاناتها التي إما أن تؤهلها للبقاء

والاستمرار بوصفها نوعا قصصيا يجاري الأنواع القصصية الأخرى (النوفيلا، تيار الوعي، اللوحة القصصية، حلقة القصص القصيرة)(١٢٢) أو التنازل عنها ومسايرة الكتابات التي فقدت ملامحها النوعية مثل (النص المفتوح)، ودعوة مروجي العولمة النصية إلى التخلي عن التجنيس بحجة (أن الأجناس الأدبية يتمرأى بعضها في بعض داخل قناة لا تمنح مهلة في الزمان ولا نظرة إلى المكان،(...) فكل نص هو بؤرة رمزية وعلاقات مجازية ونظام إيقاعي (...) إن ثقافتنا لم تعد ثقافة تجنيس الأجناس الأدبية) (١٢٣) ونرى في هذه المقولة القسوة والتجني على الأنواع الأدبية وربطها بالعولمة التي لن تزيدها إلا ضبابية وفوضى وتبعية لمسمى واحد فحسب هو (نص) لا غير، كما أن انشغالات الكتابة الأدبية الآن بالتحولات التجنيسية وتداخل الأنواع/ الأجناس الأدبية لا يعني منح الكاتب أو القارئ هوية العولمة الأدبية المفترضة، إنما هي محاولات تمنح القارئ فاعلية أكثر في رصد التفاعل النصي ومنحه تأشيرة دخول إلى نص متحول، لكشف الخصائص النوعية لهذا النص الجديد.

الصنف الرابع: درس وتعرف إليها ثم اخذ بها وتقبلها.

الصنف الخامس: تحمس لها وقبل بها فور ظهورها من غير دراسة.

وهذان الصنفان يعدانها نوعا أدبيا مستقلا، له أركان تميزه عن الأنواع التي تنضوي تحت جنس النثر الحكائي كالقصة القصيرة والرواية وغيرها وأن إنكارها يذكر بطريقة (النعامة) في التعامل مع الموجودات الحسية(١٢٤).ويمكن إجمال مسوغانهما بما يلي:

١. إن ولادتها طبيعية وصحيحة في أدبنا المعاصر وهذه الولادة مستقلة بكينونتها الخاصة مع كونها امتدادا صميميا لفن القصة القصيرة(١٢٥).

٢. ذات ثقل نوعي إبداعي وحضور فاعل في الراهن القصصي وقد أقيمت لها ملتقيات عدة في كل من دمشق وحلب، وكان لهذه الملتقيات دور في إستقطاب كتابها ونقادها (١٢٦) وما المجاميع القصصية التي صدرت عن المؤسسات الحكومية ودور النشر الأهلية(١٢٧) إلا دليل على أنها ليست موجة تمر بمرحلة فوران ثم تنتهي(١٢٨).

إن قبولها في خانة ما أو إخراجها منها حمل تلك الحساسية من حيث إبقاؤها ضمن دائرة القص أو انحرافها إلى دائرة الشعر، كما أنه شتت معالجة مشاكلها بين انفعالات صحفية(١٢٩) أخذت طابع التواضع العلمي وبين دراسات نقدية جادة تفحصتها بشكل علمي(١٣٠) بينما سعى بعض النقاد متابعة تسميتها التي عانت منها في المراحل المبكرة لظهورها إذ بدأ المؤلفون والنقاد اجتراح تسميات جديدة تتبادل المواقع بتداخل يصعب قبوله أو رفضه للوهلة الأولى، فقصة، أقصوصة، قصة قصيرة، صورة قصصية، اقصودة، قصة قصيرة جداً، القصة اللوحة، والقصة الومضة مصطلحات برزت في الخطاب النقدي القصصي في دراسة الأنواع القصصية وملاحقة تحولاتها حسب متطلبات العصر وحاجاته الملحة في التغيير وسبر التقاليد الفنية الموروثة ومدى صلتها بهذه الأنـواع، ولم تضف المصطلحات المجترحة إزاء القصة القصيرة جداً سوى الاضطراب والضبابية، وقد بلور احمد جاسم الحسين أسباب اجتراحاتها و الأهداف التي دعت إلى استعمالها في نقاط أربع(١٣١) :

١. مجافاة التجديد
٢. الحرص على التفرد عن الآخر عبر استعمال مصطلحات خاصة.
٣. محاولة الإساءة إليها أو الانتقاص من قدرها.
٤. محاولة رفع شأنها عبر نسبتها إلى أجناس وفنون أخرى.

ويبدو أن الناقد أهمل (القصة الصرعة، قصص في دقائق، والقصة الصغيرة جداً، والقصة القصيدة) (١٣٢)، حين صنفها إلى شعب ثلاث.

إن تجاهل مصطلح قصة قصيرة جداً والسعي الحثيث إلى توليد مصطلحات جديدة بطريقة انطباعية أو اعتباطية لن يزيد المسألة إلا تشابكا وتعقيدا فـ(ليس من المجدي طرح تسميات بديلة أيا كانت؛ لأن كثرة الأسماء مدعاة للبلبلة والفوضى وليست القيمة في اختراع تسمية جديدة بل القيمة في الاتفاق على المصطلح والأخذ به وإغنائه بالممارسة وحسن الفهم والتطبيق ليستقر، وما كثرة الأسماء إلا دليل تفرق وتمزق ودليل عدائية وعدم اعتراف بالآخر به وما أحوجنا على المستويات كلها للقبول والاتفاق والوحدة) (١٣٣)، والمتتبع لمسيرتها يرى أن تسميتها بالأقصوصة

–لقربها من القصة القصيرة– أو قصة الومضة –لقربها من قصيدة النثر أو الومضة– يشكلان اشد الضغوطات الاصطلاحية عليها، فإذا كانت الأقصوصة توفر للقارئ موقفا جماليا مشروطا إزاء نوع من الكتابة يتصل بالقصة القصيرة من جوانب عدة، فإن القصة الومضة تعد تجديدا لمحاولات التقرب من البناء الشعري الذي يعتمد الإيقاع الحاد للرؤيا بدل الإيقاع البطيء للأحداث، وتذبذبت بينهما تسميتها ومثلما لم يضع النقاد حدا فأصلا بين الأقصوصة/ القصة القصيرة، أو بين الأقصوصة/ القصة القصيرة جداً، لم يضعوا فأصلا بين القصة الومضة/ القصة القصيرة جداً أيضا، وسنتناول هذا التداخل بالتفصيل.

القصة القصيرة/ القصة القصيرة جداً

مثلما عد كثير من النقاد أن الأقصوصة والقصة القصيرة تسميتان لنوع أدبي واحد(١٣٤) فقد عد بعضهم الأقصوصة والقصة والقصيرة جداً تسميتان لنوع واحد(١٣٥) فبعد الملف الذي أعده الناقد طرّاد الكبيسي عن القصة القصيرة جداً(١٣٦)، صدر كتيب صغير يحمل عنوان (فن كتابة الأقصوصة)، أوضح المترجم في مقدمته أن (الأقصوصة شكل فني اصغر من القصة القصيرة وله أصوله وقواعده الخاصة)(١٣٧)، ولم ترد الأقصوصة في المقالات العشر التي احتواها الكتيب إلا بمعنى القصة القصيرة جداً. ولو حاولنا تفكيك هذا الاسم الاصطلاحي (قصة قصيرة جداً) لوجدناه يتكون من ثلاث كلمات، تحمل الأولى دلالة نوعية، وتحمل الاخريتان دلالات كمية، ما يعني أنهما غير قادرتين على إيجاد علاقات لغوية منطقية بينهما في سياق البحث الاصطلاحي للنوع الأدبي إلا بالارتباط بالكلمة الأولى. إن تلاحق الكلمتين الثانية (القصيرة) والثالثة (جداً)، يعطي الدلالة الكمية للكلمة الثانية، شكل الدلالة النوعية، فذلك مجرد شكل ومجرد انعكاس يبقى مشروطا بالارتباط بالكلمة الأولى (القصة) والأصل في فهم (قصة قصيرة جداً) يتحقق من تأليف ثلاث كلمات، تشير الأولى والثانية إلى نوع أدبي راسخ ومتميز من حيث تقنياته الجمالية هو (القصة القصيرة). أما

اللاحقة (جداً) فإنها تشكل مع التآلف الاصطلاحي للمفردتين الأوليين (القصة القصيرة) التآلف الاصطلاحي الجديد الذي يشير إلى نوع أدبي هو (القصة القصيرة جداً) وهذا يثير التباسا يحيل إلى هيمنة القصة القصيرة، فبدلا من الإشارة إلى تسميتها وهويتها كنوع أدبي مستقل نراه يعكس إشارة إلى روابط قرابة وثيقة مع القصة القصيرة، ويحيلنا هذا الالتباس إلى القول بأنها نوع من أنواع القصة القصيرة، وليس في هذا من سوء إلا انه يقودنا إلى تعسف نقدي، وتعسف نظري، فمثل هذا القول يجعل التعيينات النوعية الجمالية للقصة القصيرة، هي ذاتها، التعيينات النوعية والجمالية للقصة القصيرة جداً (١٣٨).إذن المسألة ليست مجرد تسمية كيفما اتفق وإنما (مسألة بنية وتقنيات وأركان مكونة، بالتأكيد ثمة عناصر وتقنيات وأركان يستفاد منها في النوعين لكن بطريقة الإفادة، طريقة التوظيف، دور السياق المختلف، فالتشابه لا يعني فقدان الهوية والخصوصية أما توسيع المفاهيم كثيرا بحجة الحرية فسيجر إلى شيء من الانفلات)

(١٣٩)وتتفق آراء القاص عدنان كنفاني مع آراء الناقد ياسر قبيلات في أن مصطلح قصة قصيرة جداً لا يعني أن من طرحوه يبتدعون لونا أو منهجا أو جنسا أدبيا جديدا، ولعل الكلمة الوحيدة المبتدعة والتي أثارت جدلا بدأ ولم ينته كلمة (جداً)(١٤٠)، فما هي التعيينات الجمالية التي تمنح هذا النوع تسمية ما تتطابق مع سماته العامة أو تختلف معها ؟

إذا كانت التسمية هي انتماء وفاعلية فإن القصة القصيرة جداً ترفض تسميتها التلقائية وغير المبررة أحيانا، ويعضد هذا الانتماء وهذه الفاعلية في تحديد هويتها خصوصيات معينة لا ترتبط بالاجترار والتكرار قدر ارتباطها بحساسية تشترط صيرورة البنى الاجتماعية وحمولاتها المتشظية في واقع تحولت فيه من أداة لهتك الأكاذيب الكبيرة التي تخنق الضمير العربي،تعرية لهذا السكوت عنه، الذي هو الحقيقة(١٤١) -إلى التقاط المفارقات، ورسم صورة كاريكاتيرية سريعة، ونافذة لحالة ما، واللدغ على عجل، بصور مكثفة موحية، واقتصاد في اللغة، وإيجاز شديد في سرد التفاصيل، ودمج كل ذلك في جو من المفارقة الشعرية الساخرة(١٤٢).

إذن محاولة التأسيس لنوع أدبي جديد يتوقف على تشخيص المحددات التي تفرق بين جماليات كتابة نوع سائد ومألوف وآلياتها، وبين نوع يبتكر تعيينات جديدة لصوغ قول جديد تبلغ نسبة التداخل بينهما درجة الالتباس المحير الذي يؤدي إلى الشك أحيانا. فالناقد عبد الله أبو هيف، يستخدم هذه التسمية بحذر يشوبه الشك؛ لأنها إن نفعت –على حد تعبيره– في الاصطلاح النقدي، فإن القصر فيها لا يعود إلا إلى (مظهر خارجي ينبغي أن يتعاضد مع مكونات داخلية للتحليل بوساطة اللغة، فهي تستخدم قولها ليس من خصيصة القصر، بل من طوابع أخرى مثل طابع الشذرة مما فيها من تأمل فلسفي وطابع تجنيح اللغة اندغاما بالشعرية والأسطرة وهذا هو حال الكتابة القصصية القصيرة جداً الجيدة) (١٤٣)وبعد تمحيصه عناصر القص، يستنتج أن طول القصة أو قصرها هو احد العناصر، وأنه لا يتحكم بالعناصر الأخرى مثل تنامي الفعلية (التحفيز) أو تعدد الوحدات القصصية الأصغر (الحوافز) أو اندراج المكونات السردية في بنية سردية اشمل أي علاقة البنية الصغرى بالبنية الكبرى للسرد(١٤٤)، وما الطول والقصر سوى (حاجة وظيفية تحالفت مع عناصر السرد الأخرى مثل الكثافة والبلاغة وما يعين على ضبط المتن الحكائي واغنائه بعوامل التأثير الإتصالي والدلالي مثل المجاز العقلي والمفارقة والسخرية والدعابية (السخرية المريرة) والانزياح والتميز والتوتر والإيقاع مما يندغم في شعرية السرد من اقرب السبل، إذ ينبغي أن يشحن سرد القصة القصيرة جداً باللغة الموحية التي تضمن في بلاغتها تحفيزا دالا على منظور سردي ملموس بشكل ما ومعبر عن أغراضه) (١٤٥). من هنا لا يمكننا حصر (القصيرة) أو (القصيرة جداً) في حيز جغرافي (طباعي) أو مفهوم حجمي (كمي) لأنهما يرتبطان بالسرعة الداخلية للنص. يقول خوثي خيمينيث لوتانو (أن لكل نوع من السرد درجة عالية داخلية خاصة به أو ما يسمى tempo أي درجة سرعة في غناء مقطع موسيقي، والقصة القصيرة جداً لها سرعة خاصة بها، ولها توتر آخر. وهي تعتمد على المحذوف، والتشذيب، والتركيب، والمقتصد، والبنية الموجزة الدقيقة، والمعمقة)(١٤٦) .

ويرى الناقد لويس بريرا ليناريس أن القصة القصيرة جداً تتميز بمؤشرات دالة يمكن حصرها فيما يلي(١٤٧) :

١. حضور عنصر الدهشة: يجب أن تكون النهاية مختلفة تماما عن أفق الانتظار الذي يؤسسه القارئ في أثناء الحبكة.
٢. العلاقة بين العنوان والحبكة والنهاية: يرى ان للعنوان أهمية بالغة لأنه يخلق تشابها دلاليا بين الأحداث، كما تبدو في أثناء الحبكة وبين النهاية فالعنوان أو الحبكة القصيرة للنص القصير جداً يجب أن يقدما للقارئ مؤشرا نصيا مباشرا له علاقة بالنهاية.
٣. تركيب الجمل داخل النص: يجب تفادي الجمل الطويلة واستعمال الجمل القطعية ذات النبرة القريبة من الحكمة.
٤. اجتناب الشرح أو التوسع الذي يفقدها سحرها الخاص.
٥. تنوع النهاية: مفاجئة، قطيعة موضوعاتية، درس أخلاقي، حكمة،؟ لعب بالألفاظ....... الخ.
٦. القاعدة السردية: لا تقبل القصة القصيرة جداً وصفا مطولا أو تأملات فلسفية مستفيضة ويعتمد الوصف على النعوت التركيبية والمركزة.
٧. النص القصير جداً ليس نكتة: النكتة والقصة القصيرة جداً يتشابهان لأنهما من العائلة نفسها لكنهما يختلفان من حيث الأداء في الجمالية والاشتغال على اللغة ويمكن للنكتة أن تكون قاعدة أو مادة خام لبناء قصة قصيرة جداً.

ويضيف الناقد الأرجنتيني راؤول براسكا ثلاث أدوات نقدية وجمالية تميز نوع القصة القصيرة جداً(١٤٨) :

١. الثنائية: وتمثل وجود عالمين متناقضين (حلم/ يقظة، صور حقيقية/ صور معكوسة) وقد تحدث الثنائية بتحول مفاجئ في وجهة نظر الراوي، أو بتقديم روايتين مختلفتين للحدث نفسه.
٢. المرجعية: تعتمد القصة القصيرة جداً على استحضار ثقافة القارئ وضع مجموعة من الإشارات الثقافية والأدبية إما للإحالة على معنى أو قلبه بالمحاكاة

أو غيرها من التقنيات، وقد أكد هذا أيضا الدكتور احمد جاسم الحسين بقوله: (القصة القصيرة جداً نص إبداعي يترك أثرا ليس فيما يخصه فقط بل يتحول ليصير معرفيا دافعا لمزيد من القراءة والبحث فهو محرض ثقافي يسهم في تشكيل ثقافة المتلقي عبر تناصاته ورموزه وقراءاته للواقع وعبر متطلباته التي يفرضها إذ تحض المتلقي على البحث والقراءة) (١٤٩).

٣. إنزياح المعنى: بالاعتماد على تقنيات اللعب بالألفاظ والتعابير وتأويل المعاني المجازية أو اختفاء المعنى نهائيا.

ويبدو أن الناقد راؤول براسكا لم يقنعنا بتقسيماته فإن ما جاء به لا يخص القصة القصيرة جداً وحدها، وإنما تشاركها في ذلك أنواع أدبية أخرى، مثل قصيدة الومضة، أو القصة/ اللوحة تحديدا.

وترى الناقدة الفنزويلية بيوليتا روفو أن مميزات القصة القصيرة جداً (١٥٠):

١. **المساحة النصية**: وتحصر الامتداد الطباعي بين صفحتين أو صفحة.

٢. **الحبكة**: وتحضر في غيابها بشكل ضمني في النص والكشف عنها يتطلب مجهودا خاصا من القارئ.

٣. **البنية**: شكلها غير مستقر أي إنها تأخذ من خصائص المقالة والشعر والحكاية الفولكلورية وأنواع أخرى مثل الخرافة والحكاية.

٤. **الأسلوب**: ويتميز بأستعمال دقيق للغة واختيار للكلمات المختصرة والدقيقة المعنى.

٥. **التناص**: وتكتب في إطار معرفي ومرجعية معرفية تستوجب مشاركة القارئ.

ويضيف الناقد المكسيكي لادرو زامالا إلى (الإيجاز) و(الإيحاء) و(التناص) خصيصتين جديدتين هما(١٥١) :

١. **الطابع التقطيعي**: يعد مفهوم الوحدة –بالمعنى الهندسي والرياضي– من أهم الركائز العقلانية التي بنيت عليه الحداثة العصرية وتتميز القصة القصيرة جداً بعدم احترامها لهذه القاعدة المبنية على منطق التراتبية. إنها عنصر يتميز بعدم خضوعه لوحدة عامة اكبر وتسمح بقراءة تقطيعية أو اعتباطية لا تخضع سوى لمزاج القارئ وحرية تنقله داخل النص.

٢. الطابع الديداكتيكي: ويدخل استعمالها في استراتيجيات تدريس اللغات الحية وتطبيقات التحليل الأدبي، ففي ساعة زمن يمكن القيام بقراءة عميقة وتحليل مستفيض لنص قصصي قصير جداً وهو أمر لا تسمح به القصة الكلاسيكية أو الرواية(١٥٢).

ويستنتج الناقد المغربي سعيد بنعبد الواحد من كل ما سبق أن القصة القصيرة جداً لم تفرض نفسها جنسا أدبيا مستقلا تماما عن القصة القصيرة فهي قد ظهرت وتطورت في أمريكا اللاتينية في العقود الأولى من القرن العشرين، ثم انتقلت إلى الآداب العالمية الأخرى، وفي الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي انتشرت مجموعة من المفاهيم الصادرة عن النقد الأدبي أو الممارسة الإبداعية أو هما معا فادى ذلك إلى ظهور جدال حول مصطلح القصة القصيرة جداً في أسبانيا وأمريكا اللاتينية(١٥٣).

القصة القصيرة جداً/ القصيدة (النثر/ الومضة)

يتحدد التنافذ الشعري في السردي –تحديدا قصيدة النثر أو الومضة- بالكثافة، والخيال، وقوة الأسلوب، والاستعمال الإيحائي للكلمات، إذ تجود اللغة بأقصى طاقاتها التعبيرية دون الابتعاد عن الطابع السردي، فالضغط النوعي المتولد من تماس قصيدة النثر أو قصيدة الومضة مع القصة القصيرة جداً يحاول استلاب هويتها إلى حد يصعب التفريق بينهما، وقد تجلى هذا الضغط بشكل خاص في القصص التي خلت من (القصصية) بوصفها (المهيمن) على آليات القص واعتمدت على مركزيتها الداخلية وزمنها النفسي وتتابع تفصيلات محددة، وكذلك قصيدة الومضة النثرية التي تخلو من الايقاع؛ ولأن قصيدة النثر قد تخلت عن مسار التقليد الشعري ومحدداته التقليدية (الوزن، والقافية) ولم يعد انتماؤها إلى النص الشعري سوى (العقد المبرم بين الشعر والمتلقي والتواطؤ بينهما على أن ما يقال شعرا)(١٥٤) لذا فقد تحدد الاقتراب بينهما من خلال (سماتهما العامة الشكلية تقاربا من اتجاهين متعاكسين لا تقيد معه الفوأصل والحدود المعيارية الشكلية

التقليدية للتصنيف الأدبي إلا بوصفه أي هذا التقارب علامة إضافية على تقهقر أدوات التصنيف الأدبي) (١٥٥). إن هذا الرأي يرضخ إلى المبالغة في تقبل (النص المفتوح) حينا ويفتقر إلى نظرة متفحصة تعطي للقصة ما للقصة وللشعر ما للشعر حينا آخر، وأن ما تعانيه القصة القصيرة جداً في هذا الجانب لا يعود إلى جوهرها بقدر ما يعود إلى المحاولات القصصية التي مازالت تئن تحت وطأة الاستسهال والتلقائية من لدن(الأصوات الجديدة، ولاسيما الذين لم يكن لديهم أي رصيد معرفي كاف بالنوع/ الجذر أو بسواه من الأنواع الأدبية الأخرى من جهة، وبمعنى الإبداع ووظائفه من جهة ثانية) (١٥٦)، فالقاص المدرك تماما لتقاطع فضاءات القصة القصيرة جداً مع فضاءات قصيدة النثر يتجاوز الآن تبرير وجودها وإقناع المتلقي بثبوت راهنيتها كـ(اضعف الإيمان) وفعاليتها ضمن منظومة تؤشر بإصبعها إلى التجديد والتغيير وان المشكلة (لا تتعلق بالنوع الأدبي ولكنها ترتبط بقدرة القاص على الإبداع، وليس ثمة نوع أدبي جيد وآخر رديء، لكن ثمة نص جيد وآخر رديء) (١٥٧)، والفرق بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر/ الومضة على مستوى التعاطي النقدي، إن الثانية تطورت وأخذت شكلا أدبيا مستقرا ومنتظما كثيرا ويمكن محاولتها فحسب من كاتب مشبع تماما بفهم هذا الاستقرار والرسوخ وان الأولى مازلت قلقة تمارس وجودها بشكل متذبذب وهذه أحدى الصعوبات التي واجهتنا ونحن نحاول الاقتراب من معاييرها وخصائصها الفنية، إلا إن قدرتها التي تتلاءم مع الراهن ووعيه هي التي أشعرتنا بضرورة متابعتها والوقوف معها وهي صغيرة السن قياسا إلى ما يماثلها من أنواع أدبية والذب عنها مثلما ذب المدافعون عن قصيدة النثر وسهولة كتابتها فهي (من اشد أنواع الأدب القصصي صعوبة في إتقانه، إنها تتطلب صيغة من نوع راق إضافة إلى قابلية في الابتكار) (١٥٨) كما أن ما يزيد العلاقة اشتباكا بين القصة والقصيدة هو استمرار اللعب اللغوي بوصفه عنصرا مهما في كتابة القصة القصيرة جداً، بفتنة اللغة المجازية التي تجمع بين شاعرية القص والقيمة الجمالية إلى الحد الذي سماها بعضهم (الاقصودة) لما لها من تماس يكاد يقترب من المطابقة مع قصيدة الومضة والهايكو خاصة.

إذن بلاغة التوتر التي تقتضيها هندسة الحيز المحسوب إذا جاز التعبير تشدها أكثر نحو قصيدة النثر فالتكثيف والايماض والإيقاع والمفارقة مسارات تتكئ عليها الكتابة القصيرة جداً عموما سواء انتمت إلى الأنواع النثرية أو الأنواع الشعرية، ولكن تبقى (القصة هي القصة، والشعر هو الشعر، وكلاهما يختلف عن الآخر في طرائقه وعندما تختلط تلك الطرائق فإننا سوف نحصل على شيء مختلف عن كليهما،أنهما ينبعان من مصادر طبيعية واحدة ولكن القصة تستخدم المادة بطريقته الخاصة وبشكلها حسب أغراضها) (١٥٩).

وأهم طرائق التفريق بينهما هو البناء التركيبي لكليهما فـ(لا مجال للمقارنة بين الشاعرية في قصيدة النثر وبينها في السرد فما يميز السرد Narrative هو السردية وهو مقدار ما يجعل السرد سردا، أي المكونات السردية التي تجعل من القص سردا وما يميز الشعر وبالتحديد في قصيدة النثر هو الشاعرية ومهما آمنا بتداخل الأنواع وتناصاتها لابد من حد أدنى من الحدود الفارقة والفأصلة) (١٦٠) وان هذا التداخل هو الذي دعا الناقد يوسف سامي اليوسف إلى تسميتها بـ(القصة البرقية) وهو يتناول محمود علي السعيد احد كتابها وهو من الشعراء الذين مارسوا كتابتها منذ بداياتها والقصة الشعرية (في السنوات العشرين الأخيرة، طرأ تغيير كبير على بنية القصة القصيرة في سوريا وربما في العالم العربي كله فظهرت أنواع من الصياغة أو التشكيل الفني لم تكن مألوفة من قبل اللهم إلا أن يكون ذلك على ندرة وحسب، ومن هذه الأنواع نوع يسمونه (القصة البرقية) ومن نماذجه ما يكتبه محمود علي السعيد، كما أن من بينها صنفا لا تفصله عن قصيدة النثر إلا مسافة قصيرة وهو يمكن تصنيفه تحت هذا العنوان (القصة الشعرية) وثمة صنف ثالث يركز جهده على استبثار منطويات النفس والكشف عن مؤثراتها في عالم مجهد، منهك إنسانه، يلهث من شدة التعب والغم والإحباط، والحقيقة أن هذه الأنواع الثلاثة –وربما كانت هناك أنواع أخرى– تأسس على مبدأ فحواه تقليص الحدث وإلغاؤه) (١٦١).

يعرف الدكتور محمود جابر عباس قصيدة الومضة بأنها (أنموذج شعري جديد له تشكيله وصوره، ولغته، وإيقاعاته (الداخلية والخارجية) وتتبع خصوصية

هذا الأنموذج الشعري بما يكتنزه من ملفوظات قليلة ذات دلالات كثيرة وإيحاءات خصبة تتخلق من ذاتها وعلى ذاتها في حركة بؤرية مكثفة ومتوترة ونامية مع كل قراءة جديدة ومتجددة في كل دال ومدلول يتحركان ضمن دائرة العلاقات المرمزة والمفاتيح المتعددة التي تمكننا من ولوج النص) (١٦٢).

ولو أننا أجرينا تعديلا على هذا التعريف بحذف مفردة (الخارجية) التي تخص الإيقاع، وتحويل مفردة (الشعري) إلى (قصصي) فما الذي سيتغير؟ هل سينطبق هذا التعريف على القصة القصيرة جداً؟ قطعا لا، فالمهيمن في السرد هو (الحكائية) ويختلف عن المهيمن في الشعر (الإيقاع)، ومادام المهيمن السردي لم يحضر في أي نص، فإنه لن ينتمي إلى نوع قصصي ما، فالقاص يتخلص (من الشخصية القصصية التقليدية، الأوصاف، اسم العلم، الأفعال الكلامية، الأدوار، المواقف لكن لا يتخلص من الحكاية، وقد يتخلص من التواتر والتسلسل والتراتبية الحديثة ومنطق الأحداث وزمنية القص لكنه ما يزال يجد صعوبة في تدمير الحكاية) (١٦٣). وعليه لا يمكن أن نعد كل نص يمتلك خاصية الإيجاز والتكثيف قصة قصيرة جداً، وكذلك لا يمكن أن نعد كل نص يمتلك إيقاعا داخليا قصيدة نثر أو ومضة، فما يحدد هوية النص وانتمائه إلى نوع أدبي بعينه مكونات متعددة بل مجموعة من الحوافز بتعبير الشكلاني الروسي توماتشفسكي، فعندما تتوسل تقنيات التكثيف والإيجاز في أي نص بلغة رصينة وحيوية تقف العناصر الأساسية للقص (شخصية، حدث، زمان، مكان) الفارق الأساس في كشف هويته إذ بدونها لن يكون سوى شعرا (١٦٤).

معلوم أن القصة القصيرة جداً ظهرت في عصر التحولات والإغراءات التي ألحت في الإنعتاق من الاشتراطات الفنية لكتابة القصة القصيرة لنقل الأحاسيس تبعا لاستيعاب العصر إذ تم نقل الإيقاع البطيء للحدث إلى الإيقاع الحاد للرؤيا. وسواء تم هذا بسبب (الرغبة الملحة في التغيير والتي وراءها دوافع جوهرية نابعة من متغيرات الحياة التي نعيشها) (١٦٥) أو بسبب (ردة الفعل تجاه القصة/اللوحة) (١٦٦) فان كتابتها شكلت انحرافا عن مسار قصصي متعارف عليه وسيؤدي هذا إلى انحراف حتمي بعناصرها

وتقاناتها فهل من الضرورة أن نقرر أن الحدث والشخصية والزمان والمكان ثوابت لهذا النوع القصصي أم (تتحول هذه العناصر إلى مجرد أطياف بعيدة وتنتمي إلى منطقة حدودية متطرفة تكاد تعبر الحد وتنتقل تماما إلى قصيدة النثر)(١٦٧) وهل يستطيع تحت اختبار نظريات التلقي أن يبرهن على انه نوع قصصي قائم بذاته؟ وما هي الصيغ الأسلوبية التي يطوعها القصاصون لصالح قصصهم القصيرة جداً؟ وإذا كانت القصة القصيرة هي (قبل كل شيء قصة ثم بعد ذلك قصيرة)(١٦٨) فإن القصة القصيرة جداً هي (قصة أولاً وقصيرة جداً ثانياً)(١٦٩) وسواء اتفقنا أو اختلفنا على المساحة المشتركة بينهما وعلى الخصائص النوعية لكل منهما فان كلا النوعين ينهضان بالقول إلى بنية قصصية أي كل ما يتعلق بالقول القصصي من عناصر وتقنيات تمارس لعبة القص الفنية في خلق عالم متخيل فما الذي يجعلنا نصف النوع الثاني بـ (جداً)؟ هل نقصد بها قصر زمنها المتخيل أو قصر زمن قصها العادي؟ وهل يترتب على هذا القصر جداً تغير في هيئة القص أو تبدل في النمط؟ ما هي الطريقة التي يحضر فيها الراوي في قصة لا تتجاوز عشرين كلمة في بعض المرات؟ هل يختفي وراء الشخصية أو يبقى مجرد شاهد أو ينعدم أحياناً؟ وهل يعتمد الراوي السرد والحوار والمنولوج كما في القصة القصيرة؟ وهل هذه الـ(جداً) تقتصر على حركة الفعل فيها وعلى نظام الحوافز الذي يدفع حركة الشخصية في هويتها وأحاديثها؟ وهل نستطيع أن نحدد سمات لغتها الشعرية من خلال تحليل مستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية بوصفها أرقى درجات الأداء اللساني؟ وما هي حدود التداخل بينها وبين الأنواع الأدبية الأخر كالقصة القصيرة أو قصيدة النثر، أو الخاطرة وغيرها؟ وما مدى ارتباطها بظاهرة التجريب القصصي؟ وهل يعد المفهوم الحجمي بوصفه شكلا هندسيا الجامع المانع لمنح الـ(جداً) شرعيتها؟ وما هو التحديد المعياري لمفهوم القصة القصيرة جداً الذي يجعلها قصة قصيرة جداً؟ وهل غادرت أشكال القصة القصيرة الحداثية التي غادرت بدورها الشكل الموبساني لعدم قدرته على التقاط نبض التطور الحياتي اللاهث؟ وهل اعتمدت لغتها الشعرية على الإيحاء والرمز والانزياح وتعددية الدلالة ومدى تأثيرها في القص وتجليها من خلال المجاز المتمثل بشعرية لغة الوصف والتشبيه والتكرار وتحولها إلى لغة داخلية

ذاتية الإحالة(١٧٠) لخلق مساحة أوسع للتأويل دون إهمال اللغة القصصية المألوفة فما الذي يحقق قصصية القصة القصيرة جداً؟ وهل نستطيع من خلال معايير محددة أن نقف أمام نظرية إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية بصلابة وعلمية؟ وهل (الكتابة عبر النوعية) سمة العصر الحديث ولا جدوى من التمترس وراء (النوع المحض)؟

لكي تفضح ما التبس على الأقل الانطباع السائد عنها الآن بوصفها (موضة) أو (تقليعة) أو (بدعة) أو ما شاكل ذلك من تسميات علينا ان نضع القصة القصيرة جداً في موقعها الأدبي ضمن الوجود النوعي لها وألاّ يتعكز مؤلفو القصص الهزيلة على استسهال كتابتها بعيدا عن جوهر القصة القصيرة جداً بدون ارث ثقافي أو أدبي ليسيئوا إليها. وبذلك يظلمها الهاوي والمجرب والمستسهل ولا ينصفها إلا المبدع الذي تفرغ لكتابتها والمهارة السردية طوع يديه، فهو مهيأ ذهنيا لشيء اسمه قص سواء طال أو قصر. وسواء أصابها قدح من المنكرين أو مدح من المنصفين فإنها كغيرها من الأنواع الأدبية تبقى في حاجة إلى معايير تسوغ وجودها وتحقق فرادتها الأدبية وإذا كان سؤال (هل ثمة خصائص ومقومات فنية وبنائية ولغوية لهذا اللون الجديد من الكتابة القصصية)(١٧١) سابق لأوانه في بداية العقد السبعيني من القرن العشرين بحجة أنها لم تقدم لنا حصادا غزيرا يكفي لان نستقرئ منه خصائص متميزة تحددها ضمن (قوالب) أو أصول نهائية فإننا في القرن الحادي والعشرين نمتلك كما هائلا من القصص القصيرة جداً تخول الباحث في دراسة الأصول والمفهوم والمكونات التي تحدد سمات هذا النوع وقد حظيت فعلا بدراسات في دراسة القصة القصيرة جداً(١٧٢).

إننا نعتقد بان القصة القصيرة جداً لاقت النفور كغيرها من البنى الأدبية التي شاكست التذوق السائد بدءا من إخراج أبي تمام عن كلام العرب وانتهاء بقصيدة النثر التي مازالت تئن تحت وطأة المفاهيم التقليدية في تلقي الشعر ليس احتجاجا على مغادرتها البناء الفني المستقر فحسب وإنما لأن قدر التحديث دائما هو الرفض في بداية ظهوره والتهكم والسخرية منه إلى أن يثبت جذوره بشكل يستطيع امتصاص هذا الزخم والعبور إلى الضفة الآمنة.

فما هي القصة القصيرة جداً؟

يقول احمد جاسم الحسين (القصة القصيرة جداً نص إبداعي يترك أثرا ليس فيما يخصه فقط بل يتحول ليصير نصاً معرفيا دافعا لمزيد من القراءة والبحث فهو محرض ثقافي يسهم في تشكيل ثقافة المتلقي عبر تناصاته ورموزه وقراءاته للواقع وعبر متطلباته التي يفرضها حيث تحث المتلقي على البحث والقراءة) (١٧٣) وينطبق هذا الوصف على كثير من الأنواع الأدبية الحديثة، وما تعريف الدكتور محمد مينو (القصة القصيرة جداً حدث خاطف لبوسه لغة شعرية مرهفة وعنصره الدهشة والمصادفة والمفاجأة والمفارقة وهي قص مختزل وامض يحول عناصر القصة من شخصيات وأحداث وزمان ومكان إلى مجرد أطياف ويستمد مشروعيته من أشكال القص القديم كالنادرة والطرفة والنكتة فالشكل قديم ويرجع إلى تلك البدايات وربما يعود إلى الرواد الأوائل لـ(خواطر) محمود تيمور الملحقة بمجموعته القصصية (ما تراه العيون) ١٩٢٢!)(١٧٤) وهي عند باسم عبد الحميد حمودي (أنموذج تكثيف الحدث /الموقف الذي يطرحه القاص بهذا الشكل مفضلا عدم طرحه بشكل قصة اعتيادية نظرا لالتهابه)(١٧٥) ويلامس هذا التعريف رأي الدكتور عبد الله أبو هيف بقوله: (هي شكل من أشكال السرد اشد كثافة وأكثر بلاغة من القصة القصيرة أو المتوسطة)(١٧٦)

نستنتج من كل ما سبق أن تسمية (القصة القصيرة جداً) هي التسمية المطابقة تماما لنوع قصصي قصير يستقي أسسه الجمالية من بيئته الداخلية التي منحت الـ(جداً) وجودا شرعيا لا بفرضه من الخارج عليه بل بتفاعلها مع تجليات وتمظهرات قصصية جعلتها تغاير المواصفات المتحققة في أنواع قصصية أخر، بتعاقد طبيعي بين المؤلف والقارئ فرضته التغيرات الشمولية وبتأثير متبادل بينه وبين الأنواع الأدبية المجاورة له في سياقاته التاريخية والجمالية.

هوامش الفصل الثاني

١. نظرية المنهج الشكلي: ٢١٤.

(×) نوع شعري قصير وقديم، كانت تصور فيه عاطفة من عواطف الحب، أو نزعة من نزعات المدح، أو الهجاء، وأطلق الأوربيون هذا الاسم حديثا على الشعر القصير الذي يقصد به إلى النقد والهجاء. ينظر: فن الإبيجراما عند طه حسين، فخري قسطندي، مجلة فصول، سبتمبر ١٩٨٣: ٨٦. نقلاً عن تداخل الأنـواع في القصة المصرية القصيرة: ٢٥٠.

٢. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ١٤.

٣. ينظر: المصدر نفسه: ٢١٦.

٤. المصدر نفسه: ٧٠.

٥. المصدر نفسه: م. ن: ٧٠.

٦. الاعتراف بالقصة القصيرة،سوزان لوهافر،ترجمة محمد نجيب لفته: ٢٧– ٢٨.

٧. أفق آخر: ٤

٨. عزلة أنكيدو: ٢٨

٩. الاعتراف بالقصة القصيرة: ٢٨.

١٠. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٧٨.

١١. ينظر: المصدر نفسه: ٨٣.

١٢. المصدر نفسه: ٨٤.

١٣. ينظر: م. ن: ٢٥٩. نقلاً عن: John Gerlach، The margrins of Narra five: The very short story، Theory at acrossroods، PP ٨٠– ٨٤.

١٤. الاعتراف بالقصة القصيرة: ٢٦.

١٥. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٩١.

١٦. المصدر نفسه: ١٥٩.

١٧. أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل: ١٣٥.

١٨. القصة القصيرة في سوريا من التقليد إلى الحداثة، عبد الله أبو هيف: ٢٣١.

١٩. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٦٨.

٢٠. ينظر:مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، د. عبد الله إبراهيم، مجلة الرافد. العدد ٥٩، السنة ٢٠٠٢: ٤٢؛ ينظر: أطياف الوجه الواحد: ١٥٦– ١٧٨.

٢١. ظاهرة القصة القصيرة جداً، عبد الله أبو هيف، مجلة الآطام، العدد ٢١، شباط، ٢٠٠٥: ٥٦.

٢٢. مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: محمد عصفور: ٣٧٦.

٢٣. النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، فاضل ثامر، مجلة الأقلام، العدد ٣– ٤، السنة السابعة والعشرون، آذار نيسان، ١٩٩٢: ١٥.

٢٤. ما الجنس الأدبي، جان ماري شيفير، ترجمة: غسان السيد: ٦٠.

٢٥. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٢٦.

٢٦. المصدر نفسه: ٢٦.

٢٧. ينظر:أصل الأجناس الأدبية، تودوروف، تر: محمد برادة، الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، ربيع ١٩٨٢: ٤٥. ويذكر محمد برادة أن مصدر هذه الدراسة هو كتاب (أجناس الخطاب) لمؤلفه: تزفيتان تودوروف الذي كتبه أصلا بالفرنسية ونشرته دار (لوسوي) بباريس سنة ١٩٧٨، وعنوان الدراسة Discourse: ٤٤–٦٠.

٢٨. ليس من مهمة الرسالة التوسع في مفهومي الخطاب والنص فهناك الكثير من الدراسات التي أغنت واقعنا الأدبي بذلك منها على سبيل المثال لا للحصر، (تحليل الخطاب الروائي) و(انفتاح النص الروائي)، سعيد يقطين، وكتاب (تحليل الخطاب الشعري)، محمد مفتاح، وكتاب (بلاغة الخطاب وعلم النص)، صلاح فضل، و(دليل الناقد الأدبي) د.ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، و(علم لغة النص) د.سعيد حسن بحيري، وغيرها.

٢٩. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٢٩ نقلاً عن: William Elford Rogers، The Three Genres، Princeton university press، ١٩٨٢، P:٢٠

٣٠. سيأتي، موريس بلانشو: ١٣٦. نقلاً عن م. ن: ٤٥.

٣١. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٢٩. نقلاً عن: Jacques Derrida the law of Genre، 1981، P: 77

٣٢. مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، عبد الله إبراهيم، مجلة الرافد، العدد ٥٩، لسنة ٢٠٠٢: ٤٣.

٣٣. الشعرية البنيوية: ١٧٧، وينظر: ما الجنس الأدبي: ١١٧.

٣٤. ينظر: محمد برادة في تقديمه لمقالة (أصل الأجناس الأدبية)، تودوروف: ٤٤.

٣٥. ينظر: مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، عبد الله إبراهيم، مجلة الرافد، ع٥٩، ٢٠٠٢: ٤٣.

٣٦. ينظر: مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية: ٢٤؛ وينظر: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٢٩- ٣١.

٣٧. جمهور الأدب في مصر، د. سيد البحراوي، مجلة المنار، العدد ٥٨، السنة الخامسة، أكتوبر ١٩٨٩: ٦٩.

٣٨. مقدمة في النظرية الأدبية: ١٤٩.

٣٩. ينظر: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٢٧- ٢٨.

٤٠. نظرية الأنواع الأدبية، م. ل. فنسنت، ترجمة: د. حسن عون: ٣١.

٤١. ما الجنس الأدبي: ٣٠.

٤٢. ينظر:حياة وموت الأشكال الأدبية، الستر فاولر، ترجمة: شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد٢، لسنة ١٩٩٨: ٦.

٤٣. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٣٢ نقلاً عن:Ralph Cohen، Do Postmodern genres exist?، P: 255.

٤٤. الشعرية البنيوية: ١٦٧- ١٧٩.

٤٥. المصدر نفسه: ١٥٩

٤٦. ينظر:حياة وموت الأشكال الأدبية، ألستر فاولر، ترجمة: شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٢، لسنة ١٩٩٨: ١١.

٤٧. دراسات في النقد الأدبي، د. احمد كمال زكي: ٢٥.

٤٨. ينظر:الشعرية: ٧٥.

٤٩. المصدر نفسه: ٧٨- ٧٩.

٥٠. قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي: ١٥٤.

٥١. ينظر: المصدر نفسه: ١٥٤.

٥٢. تداخل الأنواع في القصة المصرية التصيرة: ٣٥.

٥٣. ينظر: المصدر نفسه: ٣٥، ٤٧. مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة : عبد الرحمن أيوب: ٨١

٥٤. ينظر:مدخل لجامع النص: ٨٠- ٨١.

٥٥. المصدر نفسه: ٧٢.

٥٦. آليات السرد في(القصة القصيدة)-، ادوارد خراط، مجلة فصول، مج٨، العدد ٣-٤، ١٩٨٩: ١٢٧.

٥٧. المصدر نفسه:١٢٧.

٥٨. أدور الخراط ناقدا، حوار مع ادوارد الخراط، مجلة نزوى: انترنت.

٥٩. ما الجنس الأدبي: ١٣٢.

٦٠. نظرية المنهج الشكلي: ٢١٤.

٦١. المصدر نفسه: ٨٣.

٦٢. ينظر: سرد الأمثال، دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية، د. لؤي حمزة عباس: ١٥- ١٦.

٦٣. كيف نرمي الحجر على التكرار؟ كيف نضع سؤالنا عن الحداثة؟، علي حسين الفواز: انترنت.

٦٤. نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى: ١٢٠.

٦٥. السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، د. عبد الله إبراهيم: ١٠.

٦٦. انفعالات، ناتالي ساروت، ترجمة: فتحي العشري: ٢٩.

٦٧. السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة- بحث في تقنيات السرد ووظائفه، عبد الله إبراهيم: انرتنيت.

٦٨. استلهام الموروث السردي في القصة العربية، د. عبد الله أبو هيف، مجلة الكاتب العربي، السنة الثانية والعشرون، العدد ٦٧- ٦٨، شتاء- ربيع ٢٠٠٥: ٢٩١.

٦٩. م. ن: ٢٩١.

٧٠. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد: ١٦٣.

٧١. الفن والأدب، ميشال عاصي: ١٥٨.

٧٢. القصة القصيرة في مصر- دراسة في تأصيل فن أدبي، شكري عياد: ١١.

٧٣. فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي: ٢١.

٧٤. فن القصة القصيرة إشكالية البناء، أ. د: خليل أبو ذياب: انترنت

٧٥. القصة القصيرة جداً قراءة في التشكيل والرؤية، د.حسين علي محمد: انترنت.

٧٦. القصة القصيرة جداً في العراق١٩٦٨-٢٠٠٠: ١٨.

٧٧. شعرية الخبر، فريال جبوري غزول، مجلة فصول، مجلد ١٦. العدد الأول، سنة ١٩٩٧: ١٩٢.

٧٨. القصة القصيرة النظرية والتقنية، انريكي اندرسون امبرت، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي: ٤٠.

٧٩. الملتقى الثالث للقصة القصيرة جداً في حلب ٢٣- ٢٥/٨/٢٠٠٥.

٨٠. شعرية الخبر، فريال جبوري غزول، مجلة فصول، مجلد ١٦، العدد الأول، سنة ١٩٩٧: ١٩٤.

٨١. فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، د. ضياء الصديقي، مجلة دراسات، العدد الأول، السنة الأولى، ١٩٩٠: ٤٢.

٨٢. ينظر:الأصول العربية لفن القصة القصيرة، د. أحمد طالب: انترنت.

٨٣. القصة القصيرة والموروث السردي، حسن الجوخ، مجلة الكاتب العربي، السنة الثانية والعشرون، العدد ٦٧- ٦٨، شتاء- ربيع ٢٠٠٥: ٢٨٢.

٨٤. المصدر نفسه: ٢٨٣.

٨٥. المصدر نفسه: ٢٨٣.

٨٦. ينظر:القصة القصيرة جداً في قفص الاتهام، سعيد بونعسة: انترنت.

٨٧. فن القصة القصيرة، مقاربات أولى: ٢٢.

٨٨. القصة القصيرة جداً في قفص الاتهام: انترنت.
٨٩. أساطير العالم القديم، صمويل نوح كريمر، تر: أحمد عبد الحميد يوسف: ١١
٩٠. البطولة في القصص الشعبي، د. نبيلة إبراهيم: ٩.
٩١. الإنسان والأسطورة، بي. غريمال، تر: د. فاضل السعدوني، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد٢، السنة الحادية عشر، ١٩٩١: ٣٦.
٩٢. القصة القصيرة النظرية والتقنية: ٤١.
٩٣. ميت لا يموت، نجيب كيالي: ٢٤.
٩٤. القصة والحكاية في الشعر العربي، د. بشرى محمد علي الخطيب: ٢٩.
٩٥. القصة العربية القصيرة في العصر الجاهلي، علي عبد الحليم محمود: ٢١.
٩٦. بحثا عن الديناصور، مختارات من ق. ق. جداً، إعداد وترجمة: سعيد بن عبد الواحد وحسن بوتكي: ١٥
٩٧. المصدر نفسه ١٥.
٩٨. بحثا عن الديناصور، مختارات من ق. ق. جداً: ١٥.
٩٩. المصدر نفسه: ١٦.
١٠٠. سرد الأمثال: ٢٥.
١٠١. الأمثال العربية في العصر الجاهلي، د. محمد توفيق أبو علي: ٤٩.
١٠٢. دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة مكناس: ١٨٤.
١٠٣. العمدة، ابن رشيق القيرواني، محيي الدين عبد الحميد: ٢٨٠.
١٠٤. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٧١..
١٠٥. نفثات: ٥٢. ويقول القاص في تنويه له (خالفت ما تقتضيه اللغة في كتابة العنوان؛ لأنه على هذه الصيغة أدل على ما أريد).
١٠٦. تطور القصة القصيرة في مصر، سيد حامد النساج: ٣٥.
١٠٧. انفعالات: ٣٢.
١٠٨. ينظر: فن القصة القصيرة بالمغرب، احمد المديني: ٤١.
١٠٩. ينظر: القصة القصيرة جداً، مقاربة بكر: ٢٠- ٢٥.

١١٠. م.ن: ١١. ينظر: القصة القصيرة جداً في عيون كتابها السعوديين والمغاربة، استفتاء هيام المفلح وعبد الله المتقي، منتدى القصة العربية يوم ٢٢/٤/٢٠٠٥، انترنت. ونشر في ملحق (ثقافة اليوم) جريدة الرياض يوم الخميس ٢١/٤/٢٠٠٥. ويبدو أن الدكتور أحمد جاسم الحسين قد غير رأيه في وصف القصة القصيرة جنسا أدبيا قائلا: (إن التجربة النقدية والقصصية قد أسهمت في تطوير رؤاي بعد ست سنوات من المعايشة لتجربة القصة القصيرة جداً في سوريا خاصة وفي الوطن العربي عامة لأقول اليوم هذا النوع (والنوع يدخل ضمن الجنس) –حسب تعبيره- يرتكز على مجموعة من الأركان والعناصر والتقنيات محورها الرئيس التكثيف وفي كل ما يبنى عليه القص).

١١١. الأقصوصة بدل القصة القصيرة جداً، سليم السامرائي، جريدة الصباح الجديد، ٢٢/٥/٢٠٠٥.

١١٢. ينظر:نقل المركزية الروائية وجماليات سرد ما بعد الحداثة، صبري حافظ، مجلة الأقلام، العدد٢، السنة الثالثة والثلاثون، ١٩٨٨: ٨.

١١٣.ينظر: قصيدة النثر في التسعينيات من القرن العشرين في سوريا، احمد زياد محبك، (مخطوط): ٩. وقد أفدنا من التماثل بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر في هذا الموضوع حصرا.

١١٤. القصة السورية القصيرة جداً في عيون كتابها: انترنت.

١١٥. وقفة نقدية في القص القصير جداً، سعاد جبر: انترنت.

١١٦. أل (ق. ق. ج) بدعة أم إبداع- قراءة في أصول القصة القصيرة جداً، جواني عبدال: انترنت.

١١٧. القصة السورية القصيرة جداً في عيون كتابها، د. عادل الفريحات: انترنت.

١١٨. وقفة نقدية في القص القصير جداً، سعاد جبر: انترنت.

١١٩. ظاهرة القصة القصيرة جداً، عبد الله أبو هيف، مجلة الآطام، العدد الحادي والعشرون، كانون الثاني- شباط، ٢٠٠٥: ٦٣.

١٢٠. ينظر: القصة السورية القصيرة جداً في عيون كتابها، عبد الله أبو هيف: انترنت.

١٢١. ظاهرة القصة القصيرة جداً، عبد الله أبو هيف، مجلة الآطام، العدد الحادي والعشرون، كانون الثاني –شباط ٢٠٠٥.

١٢٢. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٩.

١٢٣. جلسة حوار مع الناقد مالك المطلبي، مجلة الجندول، السنة الثالثة، العدد ١٧- ١٨، ٢٠٠٥: ٢٤.

١٢٤. القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، د. يوسف حطيني: ٧-٨.

١٢٥. حب مع وقف التنفيذ، هيثم بهنام بردى: ٨.

١٢٦. أقيمت لها في دمشق ملتقيات خمسة، الأول من ١٠- ١٢ أيار عام ٢٠٠٠ والأخير من ٢٠- ٢٥ آب ٢٠٠٥، أما في حلب فأربعة، الأول من ١٧- ٢٠ آب ٢٠٠٢ والثالث من ٢٣- ٢٥ آب ٢٠٠٥ والرابع من ٢٣-٢٥ آب ٢٠٠٦.

١٢٧. على سبيل المثال لا الحصر: اتحاد الكتاب العرب بدمشق ودار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، والهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر، ومجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ودور نشر كثيرة.

١٢٨. القصة السورية القصيرة جداً في عيون كتابها، سمر روحي الفيصل: انترنت

١٢٩. ينظر: النصوص القصيرة جداً والرؤية القصيرة جداً، حسن حميد، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ٧٧٠، ٤/ آب/ ٢٠٠١؛ حقائق التبر والتراب، وليد السباعي، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ٧٧٨، ٨/١٢/ ٢٠٠١؛ قصة قصيرة جداً حدثت لجدتي، صحيفة النور (السورية)، العدد ٤، ٢٠٠١/٦/٣.

١٣٠. ينظر: القصة القصيرة جداً، د.احمد جاسم الحسين؛ القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، د.يوسف حطيني؛ القصة القصيرة جداً في العراق ١٩٦٨-٢٠٠٠، زينب عبد المهدي نعمة؛ ظاهرة القصة القصيرة جداً، د.عبد الله أبو هيف، مجلة الآطام، العدد ٢١، ٢٠٠٤؛ القصة القصيرة في سوريا، قص التسعينيات،د. نضال الصالح؛ في الأدب المقارن، د. نجم عبد الله كاظم؛ تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، د.خيري دومة؛ فن القصة القصيرة، مقاربات أولى، د.محمد محيي الدين مينو؛ القصة القصيرة جداً في الرؤية والتشكيل، د. حسين علي محمد، انترنت.

١٣١. القصة القصيرة جداً، مقاربة بكر: ٢٢-٢٣.

١٣٢. ينظر: القصة العراقية القصيرة جداً، عن المصطلح والصورة التاريخية، باسم عبد الحميد حمودي، مجلة الأقلام العراقية، العدد ١١-١٢، السنة ١٩٨٨: ٢٧٢.

١٣٣. قصيدة النثر في التسعينيات من القرن العشرين في سوريا، أحمد زياد محبك: ١٢.

١٣٤. ينظر: الخصائص البنائية للأقصوصة، صبري حافظ، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد ٤، يوليو، أغسطس، سبتمبر، ١٩٨٢ :٩؛ من حديث القصة والمسرحية، د. علي جواد الطاهر: ١١؛ مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي: ٥٦؛ فن القصة القصيرة بالمغرب- في النشأة والتطور والاتجاهات، احمد المديني: ٣٢؛ فن كتابة الأقصوصة، مجموعة مقالات، ترجمة: كاظم سعد الدين: ٣، ٥، ١٤، ٢٢، ٢٨، ٤٧، ٥٧، ٧٠، ٧٩، ٩٢.

١٣٥. ينظر: النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سوريا، د. عادل الفريحات: ١٤؛ فن القصة القصيرة- مقاربات أولى: ٢٧؛ بشري الفاضل- كاتب نكتة وليس كاتب قصة، عثمان الحوري، المنتدى العام للسودان: انترنت.

١٣٦. ينظر: القصة القصيرة جداً آراء ونصوص، إعداد: طراد الكبيسي، مجلة الموقف الأدبي، السنة الأولى، العدد الرابع، ١٩٧٤: ٣٦-٥٢.

١٣٧. فن كتابة الأقصوصة: ٣.

١٣٨. ينظر:متاهة القصة القصيرة جداً، ياسر قبيلات، مجلة الموقف الأدبي،العدد ٤٢٠، ٢٠٠٦: ٨١- ٨٢.

١٣٩. القصة القصيرة جداً مقاربة بكر-٠ ٢٧.

١٤٠. ينظر:القصة القصيرة جداً- إشكالية في النص أم جدلية حول مصطلح، عدنان كنفاني: انترنت.

١٤١. دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة مكناس: ٦٨.

١٤٢. المصدر نفسه: ٣٥

١٤٣. ظاهرة القصة القصيرة جداً، د. عبد الله أبو هيف، مجلة الآطام، العدد الحادي والعشرون، ذو الحجة ١٤٢٥هـ، يناير- فبراير ٢٠٠٥م: ٧٣.

١٤٤. المصدر نفسه: ٧٤.

١٤٥. المصدر نفسه: ٧١.

١٤٦. ينظر: مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جداً في أسبانيا وأمريكا اللاتينية، سعيد بنعبد الواحد، مجلة قاف صاد، العدد الأول، السنة الأولى، ٢٠٠٤: ١١.

١٤٧. المصدر نفسه: ٣٣.

١٤٨. المصدر نفسه: ٣٤.

١٤٩. القصة القصيرة جداً: ١٨.

١٥٠. ينظر: مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جداً في أسبانيا وأمريكا اللاتينية، سعيد بنعبد الواحد، مجلة قاف صاد، العدد الأول، السنة الأولى، ٢٠٠٤: ٣٥.

١٥١. ينظر: المصدر نفسه: ٣٥- ٣٦

١٥٢. وقد تبين من خلال متابعتنا وتواصلنا مع ما يتعلق بالبحث من دراسات ونصوص أن بعض الجامعات العربية قد أفادت من هذا الطابع، وتمت على أساسه دراسة القصة القصيرة جداً ومناقشتها ضمن بحوث متخصصة. وعلى حد علمنا لم يدرس هذا النوع الأدبي في الجامعات العراقية لحد الآن. ينظر: في تحليل النص الأدبي –النقد الديداكتيكي، د. محمد معتصم: انترنت.

١٥٣. ينظر: مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جداً في أسبانيا وأمريكا اللاتينية، سعيد بنعبد الواحد، مجلة قاف صاد، العدد الأول، السنة الأولى، ٢٠٠٤: ٣٧.

١٥٤. قصيدة النثر في التسعينيات من القرن العشرين في سوريا: ١٥.

١٥٥. متاهة القصة القصيرة جداً، ياسر قبيلات، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤٢٠، ٢٠٠٦: ٨٠.

١٥٦. القصة القصيرة في سوريا- قص التسعينيات، د. نضال الصالح: ٦٩.

١٥٧. بروق، قصص قصيرة جداً، إعداد د. يوسف حطيني: ١٠.

١٥٨. فن كتابة الأقصوصة: ١٢.

١٥٩. عالم القصة، برنارد فوتو، تر: محمد مصطفى هدارة: ٢٨٥.

١٦٠. ما هي قصيدة النثر، عمر فرزند: انترنت.

١٦١. شجرة الصفصاف، يوسف سامي اليوسف، جريدة إلى الأمام، العدد ٢٢٨٥، ١٥/٩/١٩٩٥.

١٦٢. ما هي قصيدة الومضة، أديب محمد حسن: انترنت.

١٦٣. أفق التجريب في القص المحدث، محمد معتصم: انترنت.

١٦٤. ينظر: المآل، دراسة تأويلية في نماذج من القصة القصيرة في الأردن، حكمت النوايسة: ١٥.

١٦٥. مستويات لعبة اللغة في القص الروائي، د. نبيلة إبراهيم، مجلة إبداع، السنة الثانية، العدد ٥، مايس ١٩٨٤: ٧.

١٦٦. تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة: ٢٥١.

١٦٧. المصدر نفسه: ٢٥٤.

١٦٨. الاعتراف بالقصة القصيرة،: ١٥.

١٦٩. القصة القصيرة جداً: ١١.

١٧٠. ينظر: أفق التجريب في القص المحدث، محمد معتصم: انترنت.

١٧١. القصة القصيرة جداً، ظاهرة فنية أو صحافية أو حضارية أم هي ظاهرة لكل هذه جميعاً؟، فاضل ثامر، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤، آب، ١٩٧٤: ٣٧.

١٧٢. دراسة د. احمد جاسم الحسين (القصة القصيرة جداً،مقاربة بكر)، دراسة د. يوسف حطيني (القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق)، دراسة د. خيري دومة (تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة)، دراسة د. نضال الصالح (القص في التسعينات)، دراسة د. محمد مينو (فن القصة القصيرة مقاربات أولى)، دراسة د. عبد الله أبو هيف (ظاهرة القصة القصيرة جداً)، دراسة د. نجم عبد الله كاظم (في الأدب المقارن) وغيرها.

١٧٣. القصة القصيرة جداً: ١٨.

١٧٤. فن القصة القصيرة مقاربات أولى: ٣٨.

١٧٥. القصة العراقية القصيرة مشكلاتها وآفاق تطورها بعد ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨، باسم عبد الحميد حمودي، مجلة الأقلام، العدد ٢، تشرين الثاني، ١٩٧٨: ١٣٥.

١٧٦. ظاهرة القصة القصيرة جداً، د. عبد الله أبو هيف، مجلة الآطام العدد الحادي والعشرون، كانون الثاني، شباط، ٢٠٠٥: ٧٢.

الفصل الثالث
عناصر القصة القصيرة جداً

مدخل

تجتهد القصة القصيرة جداً في بنيتها على:

١. إزاحة المنمط في القصة القصيرة وتتكفل بالتعبير عن ذاتها المغايرة بشكل يتطابق مع الوعي المغاير في البنى الاجتماعية والسياسية والثقافية.

٢. انتماؤها إلى ذاكرة التجريب منذ ستينيات القرن الماضي والى الآن كغيرها من الأنواع الأدبية التي تبحث عن فرادتها.

من هنا يسعى هذا البحث إلى كشف عناصرها المراوغة والمشاكسة إلى الحد الذي يصعب استجلاء بعضها فـ (الحدث والشخصية والزمن والمكان) لم تعد عناصر ذات قدرة تناسب القصة القصيرة جداً إلا بتحولاتها الحادة لتعطي (ثمارها بزمن اقصر وحجم اصغر وتكثيف وتركيز شديدين في أقصى الاقتصاد في الألفاظ والعبارات) (١) في بنية محددة (تستوعب الرؤية والحدث والموقف الإنساني)(٢) لذا سيبتعد سعينا عن التنظيرات الجاهزة التي تقترب من آلياتها وتوسلاتها في مقاربة في ذاتها تنظيرا وتحليلا. وقد اعتمدنا في كشف عناصرها الفنية على(٣) :

١. جمالية المغامرة الفنية التي تجعل هذه القصة المتناهية في القصر بنية سردية بالضرورة.

٢. إنها غير قابلة للتأطير الجمالي السردي كما تعودنا عليها معياريا في القصة القصيرة أو الرواية

٣. إن وجودها يتشكل من نصوصها، وإنما يمكن أن يظهر في هذه النصوص من عناصر فنية هو ما يكشف عن عناصرها الخاصة

وقد اعترضنا اختلاف وجهات النظر حول عناصرها في أثناء اطلاعنا على الدراسات التي اهتمت بها، فقارناها ببعضها وانتهينا إلى بضعة عناصر متواشجة تكاد تتفق في وجودها النصي في غالبية القصص.

المبحث الأول
الحكائية

تحمل مفردة القص أو الحكي ضمنا وجود حكاية وهي (شرط كل نثر حكائي من الرواية إلى القصة إلى المسرحية والمقامة...)(٤) فكل حكي يقوم على دعامتين أساسيتين:

أولاهما. أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة.

ثانيهما. أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة وهي التي يعتمد عليها في تمييز أنماط الحكي(٥).

أن نقص أو نحكي يعني أن لدينا خبرا نهم بتوصيله إلى الآخرين في تداولية تشتغل في ابسط صور الاجتماع حتى اعقدها(٦)، وتختلف وتتنوع عناصر وتقنيات هذا القص حسب النوع إذ (لا يمكن أن نصدق أن شكلا أدبيا (يقصد جنس القص) على مثل هذه الدرجة من التعقيد الجدلي، شكل/ جنس أعيد اكتشافه مرارا وعلى مدى قرون لدى كتاب مختلفين جداً وفي بلدان شديدة الاختلاف، أصبح شكلا متفوقا على المستوى الأدبي)(٧) وقد بلغت بعض أنواعه تطورا هائلا حتى عدها دارسوها (قمة تطور الأنواع الأدبية)(٨) وبقدر ما ينطوي هذا التوصيف على وعي بالمغايرة، فهو وعي باستراتيجية القص، وتداولية وقوة تأثيره في الأنواع الأدبية الأخرى، وسنفصل في عناصر القص/ الحكي بقدر ما يخدم دراستنا.

١. الحدث:

أن نقص أو نحكي يعني أن لدينا حدثا ولابد أن ينطوي هذا القص على خصائص خاصة به تعمل كضمانة لمغايرة بقية الأنواع القصصية. والحدث الذي

تقدمه هذه القصة (لا يتيح المجال لتقديمه عبر الوسائل غير المباشرة كالحوارات الطويلة أو المنولوجات أو المذكرات(...) وإنما يتجه رأسا ليواجه طرفه المضاد) (٩) وبذلك فهو يختلف في طريقة سرده، وتركيبه، وأنساق بنائه، ويتجه أكثر نحو البساطة ويغادر التعقيد. فإذا كان الحدث يشتمل على ثلاثة عناصر هي (العرض، والنمو، والعنصر المسرحي) فإن القصة القصيرة جداً حسب ما يظن شجاع العاني (تقتصر على عرض الحدث، وتفتقر إلى النمو والدرامية، وإذا ما جاوزت الأول إلى الثاني فإنها قد لا تتجاوز الثالث وإلا خرجت عن صنفها إلى صنف آخر هو القصة أو السرد القصير) (١٠). ويقول توماس ي بيرنز في طبيعة الحدث ما يشبه هذا الكلام (لتبدأ القصة القصيرة جداً قريبة إلى الذروة ما أمكن) (١١) أما ترنتويل ميسون وايت فعنده تستخدم (عادة فكرة أساسية تبدو لأول وهلة حادثة أو مشهدا مقتطعا من قصة طويلة، ولكن القصة الموجزة تمثل الجوهر للقصة الأطول منها، ولهذا فان الأفكار الأساسية العميقة يمكن انتقاؤها من المنابع الاعتيادية للقصة القصيرة) (١٢). وهذا ما دعا زينب عبد المهدي نعمة إلى الاعتقاد بأن اغلب كتاب هذا النوع من القصص يقتنصون (فكرة أو حالة، تمثل ومضة من الحياة فأحداثها غالبا ما تكون هامشية مقتطعة من الحياة اليومية) (١٣).

أنساق بناء الحدث:

عادة يتم بناء الحدث في أي قصة بوساطة ثلاثة أنساق كما صنفها تودوروف(١٤) :

أولاً: نسق التتابع.

ثانياً: نسق التناوب.

ثالثاً: نسق التضمين.

وفي القصة القصيرة جداً فإن نسق التتابع هو الأكثر شيوعا وبساطة وفيه (تروي القصة جزءا بعد آخر مع وجود خيط رابط بينهما دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيئا من قصة أخرى) (١٥) وقد طوعته لمادتها وموضوعاتها بسبب محدودية العقدة ودقتها

وسرعة حلها حينا وتلاشيها حينا آخر(١٦)، أما صيغة نسق التناوب فقد (صيغت على نحو تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان، ثم يقوم القارئ بإعادة تنظيمها، فالحدث السابق لا يكون سببا للاحق، إنما يحاوره، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، وقد تستبدل بعلاقات سردية بدل العلاقات السببية)(١٧) وهو نادر جداً كما في قصة (صدى) (١٨) لهيثم بهنام بردى (يأتون ويذهبون هكذا، أغنية الحياة الأزلية، من التراب إلى الثلج) فيتحول القاص إلى سرد قصة أخرى (كانت واقفة أمام النافذة تتأمل الوادي والجبل المعمم بقبعة من الثلج البض البكر. كل شيء في الغرفة كان يفصح عن أحاسيس المرأة، المصباح الواني، الفراش المسفوح، الأواني الملتمعة ووجهها)، ويعود مرة ثانية إلى قصته الأولى (في المرة الأولى جلب جوزا وبلوطا وزعرورا، وأشياء أخرى، كان يضحك وهو يحدثها عن الجبل والثلج والدببة التي تخطف الرجال إلى غيران قصية في قمم رهيبة...) ليعود مرة أخرى إلى المرأة (تتحرك أصابعها تبحث في طيات جسدها القابع تحت الثوب عن الأماكن التي حرثها فيه...).

أما نسق التضمين فهو الأقل استخداما ولم نعثر إلا على قصتين قصيرتين جداً لعبد الستار ناصر في مجموعته (بقية ليل) وهما (مذيعة)(١٩) و(مخرج)(٢٠) في القصة الأولى يزجنا القاص في الحدث مباشرة (كان يطاردها في كل شبر من بغداد (...) في شارع النهر، وهي تعبر (جسر الشهداء) وتقطع (شارع حيفا) (إلا إنه لم يقترب منها أبدا مما أثار رغبتها في كتابة حكاية لكاتب سيناريو عن (رجل يطارد امرأة في كل شبر من بغداد دون أن ينطق بكلمة واحدة وبعد أيام وشهور؛ بعد عذاب وأسئلة وأعصاب تحترق تكتشف البطلة أن الرجل الذي يطاردها مجرد إنسان اخرس، لكنه يحبها حقا ويرى في هذا العيب حاجزا يمنعه من الوصول إليها) وتنتهي القصة المتضمنة ليستمر القاص في حدث قصته الأولى، إذ تؤدي المفارقة دورا كبيرا فيها، فبعد أن أرهقتها مشاكسات هذا الرجل أرادت أن تنهي هذه المشاكسات إلى الأبد فقررت مواجهته (واقتربت منه حتى صارت لصق جسمه تماما، كانت تمسكه أمام الناس تصرخ به: ألا يكفي هذا؟ كانت تريد أن تقول شيئا آخر لكنها ما إن نظرت إليه حتى أدركت أن الرجل الذي أمامها مجرد إنسان أخرس).

استخدم القاص أكثر من تقانة ليضفي مسحة جمالية على قصته فالمفارقة والتناص مع قصيدة (لقاء)(٢١) ليوسف الصائغ واستخدام تقنية الراوي بصيغة الغائب واللغة القصصية البسيطة والتضمين وغيرها تفاعلت بعلاقاتها المتواشجة وأعطتنا قصة قصيرة جداً (قفزت إلى المشكلة التي تواجه الشخصية)(٢٢) مباشرة لأنها (معنية بتبادل حدث معين في لحظة توتره بأقل عدد من الكلمات فتكون نصاً سريع الإيقاع فعلى الجملة مكثف الهوية ينأى بنفسه عن أي حشو او تطويل وليست مولعة بالأحداث المتعددة) (٢٣) ويعطي نجم عبد الله كاظم لمحدودية الصراع أهمية خاصة إذ جعله احد سماتها الثلاث (القصر الشديد، التكثيف، محدودية الصراع)(٢٤) وقد بنى هذا التحديد تبعا لبنية الحدث فيها ولعدم حاجتها إلى (الصراع) بقدر حاجة الأشكال القصصية الأخرى إليه كون الصراع يعني ببساطة (أن القصة تجمع أو تشتمل على قوتين متعارضتين ندعوها بطلا وخصما ثم يتطور وينمى وتحل النزاع بين هاتين القوتين)(٢٥)، ويبدو أن هذا التعميم غير مقنع في القصة القصيرة جداً ذات الشكل الدرامي، إذ يتوفر فيها الصراع -كما في قصة (مذيعة) التي ذكرناها قبل قليل- ولكنه لا يمتد على صفحات طويلة كما هو في الرواية أو القصة القصيرة وإنما قدر حاجة القصة القصيرة جداً إليه لأنها (ليست جسدا مفصولا عن القصة القصيرة ولكنها تراعي التكثيف والجو الخاص وضربة النهاية وتراعي التركيز والاقتصاد في الكلمات كذلك) (٢٦) وإذ نتفق مع باسم عبد الحميد حمودي في بقائها في دائرة النوع الأصل لكي تحمل صفة التميز والمجاراة للنوع في آن واحد، ننطلق من مقولة مفادها إن الانتهاك النوعي مهما يشكل من تحد يبقى يخضع لضغط أجناسي يوجه انتماء النص المنتهك أو المجترح إلى هذا النوع أو ذاك بوساطة مجموعة (مقاييس وموازين تحدده وتضبطه كما تفرده عن غيره بمميزات خاصة)(٢٧) ولأن أي قص لا يتحقق بدون شخوص أو بالأقل بدون فاعلين(٢٨) لذا فالحدث يحتاج إلى شخصية مثلما الفعل يحتاج إلى فاعل.

أما عن أنماط روي الحدث فيمكن تلخيصها بما يأتي: (٢٩)

١- راو يحلل الأحداث من الداخل ويعتمد على:

أ. راو يروي قصته بضمير الأنا، أي إنه راو حاضر يقدم الأحداث برؤيته الذاتية.

ب. راو كلي المعرفة غير حاضر يسقط المسافة بينه وبين الأحداث.

٢-راو يراقب الأحداث من الخارج وتتحقق رؤيته بوساطة:

أ. راو شاهد يحضر ولا يتدخل في السلوك الداخلي للشخصية.

ب. راو لا يحلل، بل ينقل بوساطة، فهو غير حاضر لكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث.

٢. الشخصية:

لا تحتمل القصة القصيرة جداً تعدد الشخصيات كما في الرواية أو القصة القصيرة وشرح التفصيلات التي تتعلق بهم بسبب محدودية حدثها وقصرها الشديد فـ(شخوصها يقدمون وهم في لحظة فاعلة، تحول أو تغير وبقدر ما يخدم الإيحاء، وكثيرا ما تقبض على لحظة مصيرية في رؤيتهم وفكرهم وسلوكهم، وهذا قد يؤمن لها المحافظة على شيء من التوهج الذي يقودها لأثر وحياة أطول في ظل قصر كلماتها، إذا حكايتها لا تحتمل أي دليل على أنها معنية برصد أحوال الشخوص كافة بل تختار نقاطا معينة) (٣٠).

١. هناك من يرى أن الشخصية كائن بشري يعيش في مكان وزمان معينين.

٢. ويرى آخرون أن الشخصية هيكل أجوف ووعاء مفرغ تملؤه المساند المختلفة ويكتسب مدلوله من البناء القصصي فهو الذي يمده بهويته.

٣. ويرى فريق ثالث أن الشخصية متكونة من عناصر السنية وهي علامة من العلامات الواردة في النص أي إنها ليست رمزا لهيكل بشري له ذات متميزة) (٣١).

إن هذه التحديدات وغيرها تعمل بوصفها علامة، أو علاقة لغوية لها وظيفة تتجلى في السياق الدلالي للقصة وترتبط بالحدث ولا مجال للتفرقة بينهما. وكثيرا ما تتوفر هذه الشخصية في القصة القصيرة جداً التي لا تحتمل ولا يناسبها رصد

عوالمها الخارجية، ووصف أفعالها وأحوالها وعواطفها على حساب تنامي الفعلية فيها. وإنما يناسبها أن تتوسل بتيار الوعي في مناجاتها ومنولوجها، فالشخصية (صانعة الحدث)(٣٢) وهي (النظام العصبي للقصة القصيرة جداً)(٣٣) ؛ لأننا ببساطة يصعب علينا فهم الواقع القصصي من غير شخصية(٣٤)، فهي تشكل بؤرة ومحورا ؛ لأنها مركز الحدث ونقطة إشعاعه التي يكوّن نتاج حركتها، وأفعالها، وتعبيرها الملموس، والمرئي شفرات تنبثق من طلاسمها ورموزها تماما، مثلما يحدث عندما تتفاعل مادتان جامدتان لتنتجا نورا وشعاعا ينير جانبا أو حيزا غير مكشوف، وقد يحدث التطهير ضمن ما يحدث من نتائج التفاعل(٣٥)، غير أن هنالك من قلل من أهمية الشخصية في العمل القصصي اعتمادا على التنامي الفعلي للأحداث فالبطل ليس ضروريا للقصة وبإمكان القصة بوصفها نسقا من الحوافز أن تستغني استغناء تاما عن البطل وسماته المحددة أو بالاعتماد على ثنائية الثبات/ التحول فالشخصية كائن متحول ولا يشكل سمة مميزة يمكن الاستناد إليها فربما التخلي عنها والبحث في بنية الحكائية وما تقدمه من وظائف هو الأجدى(٣٦) ؛ لذا فان اختيارها يعتمد على طبيعة الحدث. ولأن هذه القصة تتسم بالقصر الشديد فان القاص بالتأكيد سيتجاوز الطريقة النمطية، أي (التطور السببي إذ يتدرج القاص بحدثه من المقدمة إلى العقدة فالنهاية) (٣٧) ويتبع الطريقة المغايرة إذ (يشرع القاص بعرض حدث قصته من لحظة التأزم)(٣٨) وحدثها غالبا ما تظهر فيه شخصية واحدة ونادرا ما قد تظهر معها شخصية مساعدة إذا لم تنعدم وقد تظهر شخصية معارضة وهي (شخصية قوية ذات فعالية في القصة وفي بنية حدثها الذي يعظم شأنه كلما اشتد الصراع فيه بين الشخصية الرئيسية والقوى المعارضة)(٣٩) وان الطريقة التي تغلب على باقي الطرق في عرض الشخصية هي الطريقة التي (تمنح الشخصية حرية التعبير أكثر عن نفسها وعما يختلج بداخلها من أفكار وعواطف وميول مستخدما القاص ضمير المتكلم)(٤٠) وتتعقد عملية استجلاء بناء الشخصية في هذه القصص لا بسبب قصرها ومحدودية حدثها فحسب وإنما بسبب تجريبيتها التي تضفي عليها صفة

التغيير المستمر فضلا عن تباين وعدم استقرار وجهات النظر حولها، إلا إن هذا لا يمنع محاولة ضبط عناصرها وتقاناتها وفق اشتراطات النوع القصصي القصير ولكن بشرط ألا تلبسها هذه الاشتراطات لبوس القصة القصيرة بحذافيره وإنما وفق متطلبات حاجتها والتداول اليومي والبرقي الذي اخذ يعجل من تسارعات حياتنا، وتلتقي القصة القصيرة جداً مع القصة القصيرة التجريبية في(٤١) :

١. عرض لوحة من الحياة البشرية لا تعتمد في صياغتها على نتاج الأحداث.

٢.إلغاء التتابع الزمني.

٣.الاعتماد على تيار الوعي.

٤.تكثيف التعبير إذ تقترب لغتها من لغة القصيدة في كثافتها وإيحاءاتها.

٥.زج الشخصية في موقف متأزم.

وإذا كانت الشخصية الروائية لها مواصفاتها التي تبقيها في الذاكرة –الأمثلة لا تحصى– وهي تمارس حياتها بكل تفاصيلها، ومثلها في القصة القصيرة من الناس المغمورين الذين تتغير شخصياتهم تبعا لتغير الكتاب والواقع الذي يعيشون فيه، فهم موظفون عموميون لدى جوجول، أو خدم عند تورجنيف، أو عاهرات عند موبسان، أو أطباء ومدرسون عند تشيخوف، أو ريفيون عند شيروود اندرسون(٤٢)، فما هي مواصفاتها في القصة القصيرة جداً؟ ولماذا لا تبقى في الذاكرة مدة طويلة؟ ويصنف مارين الدود القصة القصيرة جداً إلى أربعة عناوين رئيسة لغرض الدرس كون التصنيف –أي تصنيف– هو عونا حقيقيا في التقدير الصحيح لمقدار رسم الشخصيات ونوعه. وهذه التصنيفات هي(٤٣) :-

١.قصة تعتمد في أهميتها على الحبكة الذكية المخادعة وليس على الصفة السائدة لدى الشخصية.

٢.قصة تعتمد على ربط الحبكة برسم الشخصيات.

٣.قصة تعتمد على الصفة السائدة.

٤.قصة تعتمد على الاستجابة السايكولوجية للشخص وهذه الاستجابة نتيجة في حدث درامي مؤثر عاطفيا.

ثم يختبر تنظيراته باختيار أنموذجات تطبيقية تساعده في تحليل مشكلة رسم الشخصيات في كل نمط لينتهي إلى أن رسم الشخصية يحتاج إلى (جرأة وضربات سريعة حاصلين على غرض مزدوج هو إعطاء القارئ المعلومة الضرورية ونقل الحدث فيها نحو الأمام) (٤٤) وهذه الضربات السريعة هي في جوهرها (تعرض فكرة أو حالة لا تصور شخصية إطلاقا) (٤٥) وهذا ما يستنتجه شجاع العاني حين يقارن بين الرواية والقصة القصيرة من جهة وشخصيات القصة القصيرة جداً من جهة ثانية(٤٦).

حوار الشخصيات:

ولحوار الشخصيات فاعلية كبيرة في تسيير الحدث القصصي، إذ يقلل من وطأة السرد ويساعد في تحليل ومعرفة المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية فضلا عن إضاءة جوانب أخرى في القصة. وبسبب طبيعته الشعرية المركزة والمقتضبة والشديدة الإيحاء والدلالة في الوقت نفسه يقترب من دائرة الشعر (٤٧).

إن الحوار يتمظهر في شكلين أساسيين هما:

أولاً. الحوار الخارجي (مباشر): وهو (الذي تتناوب فيه شخصيات أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة) (٤٨)، وحين يبتدأ الحوار بين شخصين يتخلى الراوي عن الحضور لأن (المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقٍ مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي) (٤٩)، كما في قصة (اللعبة) (٥٠) لهيثم بهنام بردى:

- دخل ابنه بجسده الفتي إلى الغرفة في صخب طفولي أليف وهتف:
- بضربة واحدة أسقطه في الحال.

وقبل أن يسأل، قال الصبي في حبور:

- سآتيك به..

شيعه بنظرة حب حتى خرج من الغرفة، مشى صوب المكتبة، انتقى كتابا وقبل أن يستدير سمع صوت ابنه من خلفه:

- أحزر ما هو؟

- رمان

- لا

- عنب

- لا

- فراشة

-لا

أحس بسخف العملية فتحرك لكي يستدير ولكن جاء ابنه...

- لا تستدر يا بابا سأزعل

جمد في مكانه، ولغرض حسم الموقف قال في حزم

- ما هو...

- لم تحزر..

- نعم..

- تعترف بانتصاري عليك

- نعم..

ثانياً. الحوار الداخلي (غير المباشر): ويستخدمه القاص في الكشف عن دواخل الشخصية وانثيالات وعيها واستبطان ذاتها فهو (الانعطاف الباطني للتعبير عن مجرى التجربة العقلية) (٥١)، وغلب شيوعه في قصص تيار الوعي، وفيه تتكلم الشخصية دون تدخل من المؤلف فهو (يستمد طاقته من قدرة الراوي على تسجيل الجو الباطني لشخصياته وهي تؤدي حدثا معينا حتى يستطيع الراوي استنباط الذات ورصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء أي موقف من الحياة استدعاء أو تصويرا أو تركيبا) (٥٢)، وتأتي هذه الحالة إما على شكل مناجاة فتقدم الشخصية أفكارها وهواجسها بافتراض وجود جمهور حاضر أو من يستمع إليها أو على شكل منولوج يقترب من التدفق الشعري في سياق خطاب لا يفترض وجود سامع(٥٣).

٣.الزمن

الزمن نشاط إنساني يرتبط بالأحداث التي تجري فيه فهو الدالة على مرور الوقائع اليومية(٥٤) وتعد محاولة أرسطو في تحليل مفهوم الزمن أولى المحاولات الفلسفية فهو (عدد الحركات الحأصلة (قبل)، (بعد) وان الحركة هي صفة الجوهر والزمن المقابل هو صفة الحركة)(٥٥)، وعلى هذا الأساس رأى القديس أوغسطين (إن الزمن وليد الانقطاع المتوأصل بين ثلاثة مظاهر هي التوقع الذي يسميه حاضر المستقبل، والتذكر الذي يسميه حاضر الماضي، والانتباه الذي هو حاضر الحاضر)(٥٦) ويبدو أن هذا المفهوم الزمني قريب من النفس الإنسانية، والعلاقات الحياتية التي كثيرا ما تسربل الإنسان بذاتيتها، إذ (يتوزع الاهتمام بالزمن على الأزمنة الثلاثة ولا يقتصر على الزمن الحاضر وان كان هذا الأخير يشكل المركز الذي يتقاطع فيه الماضي والمستقبل)(٥٧) وهذا قريب من الدراسات النقدية التي تناولت مفهوم الزمن في الأدب القصصي ويعد الشكلانيون أول من أدرج مبحث الزمن في نظرية الأدب(٥٨) إذ ميزوا بين زمن القصة/ زمن الخطاب تبعا لتمييزهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي(٥٩)، وتبعهم تودوروف بتقسيمه القصصي على زمن خطاب وهو خطي وزمن قصة وهو متعدد الأبعاد(٦٠) وتوالت التحليلات الزمنية إلى جينيت وضبط العلاقات الزمنية في ثلاث آليات هي: الترتيب، والديمومة (السرعة)، والتواتر(٦١)، وسيقتصر تحليلنا على آليتي الترتيب والسرعة وبحدود ما هو متوفر في القصة القصيرة جداً، إذ (تصبح فيها شاعرية القصة متوازية مع سرديتها)(٦٢)، لذا فهي معنية بقول لغوي يحافظ على الروح والاشتعال والتوهج من جهة ويقدم هذا التوهج بجمل قليلة في بوحها الخاص المنسجم بالوقت نفسه مع الجمل الأخرى من جهة ثانية(٦٣)، وعلى هذا الأساس يكون تعاملها مع الزمن بمحدودية مغايرة فـ(هامشيتها وبساطتها تعرض زمنا غالبا ما يحدد بساعة واحدة أو يوم واحد ونادرا ما يبلغ أسبوعا واحدا)(٦٤). فيكون زمنها قصيرا هو الآخر فلا تحتمل من القاص (أن يتمدد بأفكاره وشخصياته في مساحة كبيرة، فهي أحوج ما تكون

إلى التكثيف في شتى عناصرها وفي مقدمة هذه العناصر الزمن، فالقاص ملزم بالإيجاز والابتعاد عن التشتت والتسطيح) (٦٥) والتكرار. على هذا الأساس يكاد ينعدم التواتر في القصة القصيرة جداً مما دعانا إلى استبعاده عن البحث.

إن دراسة الزمن في العمل القصصي بشكل عام تمت ضمن العلاقات التي تقوم بين(٦٦):

١.زمن الوقائع الذي يميز لنفسه مستوى في النص (زمن القصة)

٢.زمن القول الذي يميز لنفسه مستوى آخر في النص ذاته (زمن الخطاب).

وفي حالة عدم تطابق الزمنين (نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال القص المتناهي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلت إليها) (٦٧) بوصفها مؤشرا دالا على الانحراف في مستوى سرد الأحداث. وفيما يأتي إيجاز في كل من آليتي الترتيب والسرعة:

أ. الترتيب:

وينهض على نمطين: نمط يتوازن فيه زمن القصة مع زمن بنيتها أي يتوازى ترتيب وقوع الأحداث في الواقع المتخيل مع ترتيب وقوعها في النص السردي(٦٨) ونمط يتخلخل فيه زمن القصة مع زمن بنيتها فيؤدي هذا التخلخل إلى ظهور تقانتين زمنيتين هما: الاسترجاع، والاستباق وهذا النمط هو الأهم في دراسات العلاقات الزمنية.

أولاً. الاسترجاع:

وهو (كل ذكر لاحق لحدث سابق للقصة التي نحن فيها من القصة) (٦٩)، ويرى بعض الباحثين أن الاسترجاع(٧٠):

-ذاتي يرتبط بالشخصية التي تمثل محور الحكي، أي إن أفكارها المتعلقة بالماضي تأتي على شكل ذكريات (استرجاع داخلي) كما في قصة (نظرة قصيرة فقط) (٧١) لهيثم بهنام بردى، يتم فيه الاسترجاع عندما (مدّ ذارعه المتعبة نحو الكراس وفتحه على الصورة الأثيرة إلى نفسه فتذكر الكوخ وهو يسبح في مويجات الشمس الفتية وسرب الدجاج والحساسين....) فتداعت في مخيلته هذه الصور وهو يحدق في رسم شكل لديه عالما ثرا من الذكريات.

- موضوعي ويرتبط بالراوي الذي يرى ضرورة الرجوع إلى الوراء لمد القارئ بمعلومات إضافية عن تاريخ مكان ما أو ماضي الشخصية (استرجاع خارجي)، كما في قصة (الأعجوبة)(٧٢) لهيثم بهنام بردى/ فقد اكتفى القاص بجملة واحدة فقط تعد استرجاعا خارجيا يمنحنا معلومات إضافية عن علاقة حصلت في زمن ما (هي بقايا أطلال وسط المدينة العتيقة) ليعود إلى الحاضر (بمصاه المعقوفة يضرب الحجارة الخرسانية ويحدق عبر عينيه الكامدتين).

ويرى توماس ي بيرنز وهو احد نقاد القصة القصيرة جداً أن لا ضرورة لاستخدام الاسترجاع، معللا رأيه بان ليس هناك متسع لتزويقها بأحداث ماضية(٧٣) وهذا غير مقنع لان الاسترجاع لا يعني الإطالة بأحداث جرت في السابق وذكر تفاصيلها وإنما تقنية يستخدمها القاص لإعانة القارئ على استقبال المزيد من المعلومات بإشارات أو رموز تلمح إلى ذلك بأقل ما يمكن من الكلمات.

ثانياً. الاستباق

وهو تقنية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا وتسمى بسبق الأحداث(٧٤) أي(حكي الشيء قبل وقوعه(٧٥) (، وهي نادرة في القصة القصير جداً، كما في قصة (المسدس)(٧٦) لجمال نوري إذ يبني أحداث قصته على توقعات أثارتها هواجسه ومخاوفه فـ(سين) الاستقبالية، و (إذا) الافتراضية أدتا دورا في كشف هذه التقنية، إذ اقتنت الشخصية بلسان المتكلم مسدسا يفي بالغرض، (إذا ما تعرضت مثل جاري العزيز الى سرقة مفاجئة (...) سيحسم هذا المسدس كل شيء (...) سيتبدد شمل اللصوص (...) إن مسدسي العجيب سيلقنهم درسا بليغا (...) ستكون معركتي حديث الساعة وفي غمضة عين ستطبق شهرتي الآفاق) ومثلها قصة (صوان)(٧٧) للقاص فرج ياسين، وقصة (ممثلة) (٧٨) للقاص عبد الستار ناصر.. وغيرها.

ب. الديمومة (السرعة)

وتتحقق هذه التقنية الزمنية بـ(استخدام صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى)(٧٩) بطريقة فنية مكثفة موحية للمرور على فترات

زمنية يرى الراوي عدم أهمية ذكر تفاصيلها مع التركيز على ما خلفته هذه الفترة على الشخصية(٨٠)، وتحددها يمنى العيد بـ(النظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا لعدد اسطره وصفحاته)(٨١) وتنقسم على نوعين:

أولاً. الحذف:

ويعد تقنية سردية تتكون من إشارات محددة أو غير محددة للمدة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل أو في تراجعها نحو الماضي، وتتجلى وظيفتها في تكثيف القصة فالتسريع يقرب المفاصل المشحونة ويكسبها عمقا وكثافة فضلا عن انه يوثق عرى التلاحم فيمنح الأسلوب انفعالا وقوة وأناقة(٨٢)، وينقسم بدوره على قسمين:

١.ظاهر وهو الذي يشير إليه القاص في عبارات موجزة، مثل (ومضت عشر سنوات) أو(وبعد عدة أسابيع)(٨٣)، كما في قصة (أعقاب)(٨٤) للقاص فرج ياسين: (بعد ساعتين رأى عامل المشرب القرويين الثلاثة يندفعون خارجين من باب الصالة). وقصة (حانة)(٨٥) للقاص علي السوداني)لقد مضى على عمله في تلك الحانة أكثر من ثلاثين عاما)

٢.ضمني: ويتم الانتقال فيه من مدة إلى أخرى بعيدا عن التحديد الدقيق(٨٦)، كما في قصة (أديب)(٨٧)، للقاصة عائشة عطية النعيمي) قرر قبل موته أن يحرق كل كتاباته ويمزق مسوداته بعد ان فشل في نشر قصة واحدة(...) وبعد انتحاره نصبوا له تمثالا في وسط المدينة وكتب تحته: هذا هو الأديب الذي حرم الإنسانية أروع ما كتب). وقصة (دمى)(٨٨) للقاص علي السوداني)حتى الآن، يبدو أن الدمى المزروعة في البستان، قد أدت مهمتها بنجاح) فالزمن الذي قبل (الآن) محذوف ولا ندري كم هي مدته.

ثانياً. الخلاصة (المجمل)

وهي تقنية زمنية يقوم الراوي بسرد وقائع استغرقت عدة ساعات أو أيام أو أسابيع –بخصوص القصة القصيرة جداً– في بضعة اسطر دون الخوض في جزئيات

وتفاصيل الأعمال والأقوال التي تضمنتها تلك الأحداث(٨٩). وتعتمد القصة القصيرة جداً على هذه التقنية الزمنية وتكثر فيها بما يلائم طبيعتها القصيرة جداً فتكثف الأحداث وتسرع بالزمن إلى حد اللهاث كما في قصة (القطار)(٩٠) حينما وطئ ارض المحطة اختلج فؤاده وهو يسمع آخر صفارات القطار، ثم حين هدر القطار وتململ ببطء، ناشرا في الفضاء بخاره الكثيف، شد إلى جسده حقيبة أشيائه وخف إليه، ثم لما اكتشف طول المسافة الفاصلة بينهما، ضم حقيبته إلى صدره وأسرع نحوه ليجد إن سرعته ازدادت فجأة وأبوابه انغلقت) فالأفعال: وطئ، واختلج، وشد، واكتشف، وضم، وأسرع، تتابعت في زمن سردي قصير جداً كثفه القاص ليصور بلمحة عابرة مدة زمنية ملخصة في دقائق معدودة.

٤. المكان

مثلما اهتم الوعي النقدي بالعلاقات الزمانية في الأدب القصصي، اهتم بالعلاقات المكانية كذلك. لأن المكان هو (القاعدة المادية الأولى التي ينهض ويستوي عليها النص حدثا وشخصية وزمانا)(٩١)، وما يتعلق ببحثنا فان القصة القصيرة جداً تتعامل مع المكان بخصوصية العلاقات التي تربطه مع بقية عناصر السرد لأنه داخل -بداهة- في بناء فني تتآزر عناصره المختلفة في أحكامه وتأكيد فنيته. وبوساطة هذه العلاقات يتبادل المكان علاقتي التأثر والتأثير(٩٢) مع الشخصية والحدث والزمان في تشابك لغوي مكثف ومختزل جداً، فيتمرد على محسوسيته ويخضع كثيرا لعلاقات التقابل اللغوي والرؤيوي بوساطة تمثيل اللغة للمنظومات الذهنية التي تشكل هذه العلاقات ومنها: (داخل/ خارج، فوق/ تحت، قريب/ بعيد، ضيق/ واسع، مغلق/ مفتوح) فـ(تتحول إلى بعد جمالي من أبعاد النص السردي لما تمنحه من إمكانية الغوص في أعماق البنية المتخفية)(٩٣) ورصد علاقاتها المتشابكة وبذلك يكون المكان في النص القصصي (مجموع العلاقات اللغوية التي تؤسس للفضاء المتخيل وتعمل على إيجاده وتحويله من لغة سردية إلى أيقونة بصرية في ذهن المتلقي، وبهذا تتجلى العلامة بوصفها معطى سيميائيا لا مجرد تراكيب لغوية مبنية على تراتبية مكانية)(٩٤).

وصف الأمكنة وأنواعها:

يعد الوصف (من أهم الأساليب التي تجسد المكان) (٩٥) فهو (نظام أو نسق من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشخصيات أو مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية) (٩٦) وإذا كانت وظائفه في الأدب القصصي تتلخص في (الوظيفة التزيينية، والوظيفة التفسيرية، والوظيفة الانتباهية) (٩٧) فإنه في القصة القصيرة جداً يتخلى عن عرض الأشياء بالطريقة الفوتوغرافية ويتوسل بالصورة المجازية والإيحائية لاكتساب المكان بعدا جماليا يفوق بعده الواقعي. وهذا هو الفارق بين (الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره، بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء والوصف التعبيري الذي يتبادل واقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه، أما الأول فيلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاذ، بينما يلجأ الثاني إلى الإيحاء والتلميح) (٩٨) ؛ لذا فهي لا تنشغل بالوصف إلا بقدر تأثيرها الدلالي- الاتصالي، وقد شكلت محطات السفر (القطارات، المطارات) والسجون، والحانات، والمدارس، والبيوت، والمقابر أهم العلاقات المكانية التي اختارها القصاصون لمسرحة قصصهم، إذ (تتمظهر فيها الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية، وبنوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكاتب) (٩٩)، وقد شكلت بعض الأمكنة لدى هؤلاء القصاصين هاجسا ذهنيا فجاءت بعض مجموعاتهم محملة بخصوصية تلك الأمكنة فغلبت مسرحة البيت في مجموعة (لأنك معي) للقاص احمد زياد محبك، بقية الأمكنة، في حين اتخذ القاص وارد بدر السالم من الاهوار مكانا وحيدا لقصصه القصيرة جداً في مجموعته (المعدان)، واتخذ القاص محمود شقير الأراضي المحتلة مكانا لقصصه في مجموعته (مرور خاطف) ويبدو أن البعد الذاتي- النفسي من (قبول، وانتماء، وتعاطف)، قد فعّل الكتابة بهذا الاتجاه وكاد أن يضفي عليها طابع النمطية إلى جانب الخصوصية لولا المغايرة التي كانوا يحدثونها في قصصهم بوساطة الإيحاء والتلميح وقليلا من التصريح بهذه الأمكنة وعلاقاتها التي يتخذ المكان بوساطتها الأبعاد الآتية (١٠٠) :

١. البعد الفيزيائي

٢. البعد الرياضي- الهندسي.

٣.البعد الجغرافي

٤.البعد الذاتي- النفسي.

٥.البعد الواقعي- الموضوعي

٦.البعد الفلسفي- الذهني.

٧.البعد الاجتماعي.

٨.البعد النفسي- الجمالي.

٩.البعد السياسي.

١٠.البعد الحضاري.

١١.البعد المادي- الطبيعي.

١٢.البعد الزمني.

وللحد من التوسع بما يلائم بحثنا توقفنا عند بعض الأمكنة وأنواعها ومنها:

١. **البيت/ مكان أليف:** ويعد (من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية ومبدأ هذا الدمج وأساسه أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة كثيرا ما تتداخل أو تتعارض ففي أحيان تنشط بعضها بعضا، في حياة الإنسان ينحي البيت عوامل المفاجئة ويخلق استمرارية، ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا)(١٠١).

في مجموعة (لأنك معي) للقاص احمد زياد محبك يحتوي البيت شخصيات قصصية (أطفالا، وشبابا، وأزواجا، وآباء، وأمهات) وكأنه القوقعة التي تغلف بداخلها هذه الشخصيات على الرغم من تقاطعها مع بعضها كما في قصة (كيس السكاكر)(١٠٢)، الولد والأب، و(الليرة وصحن البلور)(١٠٣) الولد والأم، ورغم أن القاص لم يصف في قصصه البيت إلا أن القارئ وبوساطة التلميح يستطيع أن يكتشف البعد الذي تشكله هذه العلاقة المكانية أو تلك مع المكونات النصية الأخرى، كما في قصة (غياب)(١٠٤) التي خلت من الوصف إلا إن التلميح بـ)منذ أشهر وأنا ابحث عن ثريا فخمة) والسؤال عن)بائع مفروشات، صائغ ذهب، تاجر بناء، صراف نقود، صاحب معمل، مدير شركة) يقود إلى التقاطب المكاني الذي استحوذ

على حركة الشخصية في المكان، فبعد أن التقيا مصادفة بعد سنوات من الغيبة كان الأول، قد بقي على حالته الاجتماعية (فقيرا) بينما تجاوزها الثاني (غنيا) وما منحنا القاص من علامات داخل هذه الثنائية هي التي كشفت العلاقة بين هاتين الشخصيتين والبيت فهي تمثل الرحم والملاذ الذي يطمئن إليه الأول مقابل التبجح والتباهي بتجاوز الأوجاع الطبقية المرة التي تعالت لدى الثاني، فتعالى لديها التقاطب الاجتماعي مرة أخرى ويتجلى لنا في هذه العلاقة المكانية البعدين (الذاتي/ النفسي والاجتماعي).

كما جاءت البيوت في قصص وارد بدر السالم القصيرة جداً على نمط واحد لتعكس بدورها التقاطب الاجتماعي الذي خلفته لنا ثنائية الفقر/ الغنى في كشف علاقة مكانية هي الضيق/ الاتساع. وتنطبق هذه المقولة على قصص مجموعة (المعدان) كلها في عكس البعدين الاجتماعي والنفسي/ الجمالي، الذي يعد من أهم أبعاد المكان الفني لأنه البعد الوحيد الذي يسهم مع غيره من العناصر الفنية في تشكيل بنية العمل الأدبي(١٠٥).

٢. **المقهى/ مكان معادي:** ويتخذ القاص من التمثيل الايقوني للمقهى بنية تعبيرية- توصيلية يغاير بها أحيانا السائد والمألوف، كما في قصة (المقهى)(١٠٦) لمحمود شقير، إذ إن التقاطب المكاني تحت هيمنة الإدراك البصري تعطي تأثيرا حسيا في إدراك القارئ لخلق مقارنة بين المقهى الذي)غاص بالمجلات، بصور لنساء شبه عاريات، برجال يحتسون مشروبات خفيفة، بنساء يرتدين ملابس الصيف الخفيفة، يتبادلن أحاديث خافتة مع رجال يبتسمون بإفاضة) و(مقهى) (١٠٧) ليس فيه)سوى الطاولات والكراسي، والمغني يواصل الغناء، انصياعا لرغبة صاحب المقهى الذي يدفع له أجرته كل أسبوع، المغني يغني والمقهى فارغ تقريبا وصاحب المقهى يسائل الرصيف: أين يذهب الناس هذا المساء وكل مساء؟) لقد خلف لنا محمود شقير علاقات مكانية تجلى فيها البعد السياسي الذي تبدى في طبيعة العلاقات التي تربط (سلطة الاحتلال الإسرائيلي) بأهل فلسطين.

إن اختيار المكان وتناسب خصائصه مع الحالة القصصية واضح المعالم

في سيرورة التحولات النفسية والوجدانية للإنسان الفلسطيني بكل تجلياتها وامتداداتها. فما بين الوطن واللجوء مسافة تقطعها عذاباته وذكرياته وبؤسه في وطنه المغتصب.

ويبدو أن الإحاطة بأوصاف الأمكنة التي توفرت في القصة القصيرة جداً، وأنواعها في هذه المساحة الضيقة عمل يستحق جهدا أكثر، ووقتا أوسع، لا سيما ونحن لم نتناول إنموذجات محددة كي تقتصر تحليلاتنا عليها، إذ أن قدرة ملامسة (المكان) بوصفه أحد عناصر الحكي في القصة القصيرة جداً ترتهن بهذا التحديد وقد تسعفنا قادمات الأيام بذلك لذا اكتفينا بهذا القدر من التحليل.

المبحث الثاني

التكثيف

التكثيف مصطلح منقول من ميدان (علم النفس)(١٠٨) إلى ميدان(علم الأدب) وظيفته(إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف)(١٠٩)، وهو يحدد بنية القصة القصيرة جداً ومتانتها لا بمعنى الاقتصاد اللغوي فحسب وإنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله، وإيجاز الحدث والقبض على وحدته، إذ يرفض الشرح والسببية،فيغدو كالطين الذي يمسك مداميك البناء، مثلما هو عنصر في تشكيل كل مدماك، ويصير حذف أي جملة منه مشكلة، وعلى هذا الأساس عدّه د.أحمد جاسم الحسين من حيث أهميته ثاني العناصر التي تحقق للقصة القصيرة جداً وجودها النصي فيما لو أحسن استخدامه بشكل يثير ويشوق(١١٠) كما في قصة (عراق)(١١١) لوفاء خرما:

- (دخلا دارتهما في بغداد.

- صاح الزوج: سرقوا كيس الرز!

لطمت الزوجة خدها صارخة: بل سرقوا مصاغي..خبّأت مصاغي في كيس الرز!

رن جرس الدارة، وقفت بالباب امرأة تمد يدها بصرة وهي تهمس في خجل: خذوا ذهبكم، أطفالي جياع إلى الرز فقط)

فالتكثيف في هذه القصة يعد عنصرا حيويا بما تنطوي عليه من مجازات وثنائيات تستحضر عند تحليلها أو قراءتها من فضاءات المحذوف أو الغائب أو المحتمل أكثر مما هو حاضر في لغتها ودلالاتها المباشرة.

أما إذا لم يحسن القاص استخدامه، فإنه يخرج القصة من دائرة الانتماء القصصي إلى دائرة الانتماء الشعري بانحرافها إلى التركيز على اللغة وضغط الحدث والموضوع بشكل غير مقبول كما في قصة (حفل) (١١٢) لسميحة خريس:

(في الليل أراقص الذكريات).

فالإنهاك الشديد لبنية القصة حولها إلى سطر شعري يمكن أن يكون ضمن أي قصيدة نثر أو قصيدة توقيعة لإيحائيته العالية، إذ حين يكتمل الوجود النصي للجملة تبدأ الاستعارة بإعانة القارئ على مغادرة الوجود الحقيقي بوساطة مفاتيح إشارية تقصد عالما متخيلا والدخول في اختبار أدبي جمالي لأن المفتاح الفعلي حسب سوزان لوهافر هو أن (الذكريات لا ترقص)، إلا إن الجملة تحمل بعض وظائفها القصصية أيضا، كونها تحتمل الوجود في جملة الاستهلال التي من شأنها أن تولد أفعال سردية أخرى. ومثلها قصة (قلق) (١١٣) للكاتبة نفسها:

(خرجت روحي تتمشى طفلا في الطرقات، تأخرت في مشوارها وها أنا ذا أرقب المارة) فالمغالاة الشديدة في القصر يقود القصة نحو الاتجاه السلبي،لأن المسافة بين القصة القصيرة جداً والقصيدة القصيرة جداً ضيقة جداً وتمتلك من المزالق ما يكفي لكي توهم المؤلف فينجر إلى هذه بدل تلك وبالعكس، فليس كل كتابة تعتمد الأنسنة والإدهاش والمفارقة وتجيء مطبوعة في عقد نصي جمعي (قصص قصيرة جداً) تنتمي فعلا إلى هذا النوع فمثل هذه القصص لا تحمل إلا انتسابا مقحما وهي في حقيقة الأمر أقرب إلى قصيدة التوقيعة بكثير (فالتزام الكثافة والمفارقة والومضة والقفلة المدهشة من اشتراطات قصيدة التوقيعة أيضا (١١٤) (ولأن القصة القصيرة جداً (بنية سردية لا بد من أن تحتفظ بقدر معين من جماليات السرد والحكي. وهذا لا يعني أن تحتفظ بعناصر تقليدية كنمو الشخصية والبناء الهرمي للحدث واحتفاء خاص بالزمان والمكان وما إلى ذلك فهذا ما لا تتطلبه هذه القصة) (١١٥) وإذا كانت مثل هذه الكتابات أو غيرها قد نشط أصحابها من باب التجريب أو مقدرتهم الكتابة في مختلف الأنواع الأدبية فالتجريب هو الوعي بالكتابة قبل كل شيء.

إن العلاقة بين القصة والقصيدة -حسب طراد الكبيسي - تنطلق من تداخل عناصر مشتركة عديدة بين القصيدة والقصة مثل:الغنائية، الشاعرية، الكثافة، الأسلوبية الأدبية، والانزياحات اللغوية، والدفق العاطفي، والدهشة أو المفارقة، أو ما يدعى بـ(أفق الانتظار)، وبتعبير آخر لـ (بيفرلي كروس) القصة الشاعرية هي التي تستخدم صيغ الشعر مثل الجناس والصورة المجازية والإيقاع النثري والتقابل والتوازي.. الخ،(١١٦) ولعل هذا ما دعا بعضهم لأن يرى أن كثيرا من المقاطع النثرية في القصص القصيرة جداً، يمكن عدها بمثابة قصائد نثر، وكثير من قصائد النثر يمكن وصفها بقصص قصيرة جداً، وباختصار نقول: إذا كانت القصة القصيرة جداً تميل إلى الشاعرية فان القصيدة القصيرة جداً، تنزع إلى السردية، ويمكن - وعلى سبيل المثال - أن نسأل: في إي نوع نضع هذه القصة القصيرة جداً (بيتزا)(١١٧) للقاصة المغربية (فاطمة بوزيان): في نوع القصة القصيرة جداً، أم قصيدة نثر؟

(قال لها:

- أنت البيتزا التي اشتهيها ليل نهار! وهو في ايطاليا..

هي في قرية صغيرة..

والبيتزا سؤال.. حملته إلى المدينة

حطه النادل أمامها فطيرة مزينة!

تأملتها مليا..

أعملت السكين فيها..

ثم تناولت مثلثا منها..

ثم مضغته على مهل..

ثم ابتلعته ومصت شفاهها في تلذذ..

ثم همست:

- ما ألذني !!).

في هذا النص كل عناصر القصة والقصيدة متداخلة متفاعلة فيه: الكثافة، الشخصية القصصية، البنية الإيقاعية، الأدبية السردية، والمفارقة.

وعلى العكس حين يتخلى القاص عن عنصر التكثيف فإنه سيقود قصته إلى الترهل وربما التفاصيل التي لا حاجة لوجودها في القصة كما في قصة (بيتان)(١١٨):

(اختلفا فيما بينهما، ولم يطيقا العيش معا. ثم أعلنا الطلاق وبكى الأطفال..

أراد كل منهما أن يعمر بيتا مريحا للأولاد.

اشترت أرضا قريبة من القلب، واشترى مساحة قريبة من العقل المتسلط.

أشادت غرفة صغيرة من الصدق والعفوية، وبنى غرفة شاسعة من الكذب والادعاء.

بنت غرفة من الحرية، وبنى غرفة من التربية الصارمة.

ملأت مطبخها بفواكه الحنان والتضحية، وملأ مطبخه بفواكه الحب المطعمة بفاليوم الخوف والأنانية.

سيجت بيتها المنمنم بورود الجرأة والتفاؤل والفرح، وسيج بيته بسياج الكآبة والتسلط..حينها طار الأولاد صوب البيت الصغير على جناحي فرح إنساني لا تشوبه شائبة).

إن التكرار على مستوى الأحداث، وعلى مستوى التضاد، وعلى مستوى اللغة نحوا وصرفا وتركيبا جعلها قصة مترهلة يمكن حذف كثير منها دون أن تتأثر بنيتها الأساسية بل إن الحذف يمكن أن يدفع القصة نحو تحقيق فكرتها بنجاح(١١٩) خاصة وأن الترميز فيها ينحدر إلى أوطأ درجاته إذا جاز التعبير.من هنا جاء تأكيد د. يوسف حطيني (أن التكثيف هو أهم عناصر القصة القصيرة جداً ويشترط فيه ألا يكون مخلا بالرؤى والشخصيات وهو الذي يحدد مهارة القاص)(١٢٠) إذ أن التنضيد السردي يقوم فيها على التحفيز الجمالي نفورا من الاستطراد والوصف والشرح والتفاصيل اليومية في عناية فائقة بقليل من الحوافز وإدخالها في متواليات سردية لا تنقل الواقع بل تعيد بناءه في فعل تأملي أو أفعال دالة يجعل القص نصاً غائبا يحال إليه كما في قصة(سباق)(١٢١) للقاص محمد المخزنجي:

(كان يجلس إلى جوار السائق، ولم نكن نرى إلا رأسه وكتفيه، ونحن مزدحمون في المقعد الخلفي، ولعلنا –لهذا البدء- تضايقنا منه، ولأنه أيضا كان يحرص

السائق على السرعة، والمروق من بين السيارات الأخرى، بل انه شرع في تحريض سائقي السيارات الأخرى على الإسراع بالإشارة والتلويح، وحتى بإخراج رأسه وكتفيه من النافذة والزعق بهم.

لا ندري متى –فجأة– أحببناه، ورغم كل شيء، إذ خفف عنا سأم السفر، عندما نقلنا بخفة حركته وطرافة تعليقاته إلى حالة الموجودين في سباق على الطريق، وأصبحنا مثله معجبين بالإنسان: العفريت، المطاط، الطيار، الخفيف، الحلو. وهذه الصفات للإنسان كلها كانت من صنع الرجل وهو يتكلم ولا يكف عن الحركة.

عندما وصلنا كان الرجل أول من نطق، الحمد لله على السلامة، وكان أول من نزل، فتح الباب، وانحنى يشد من دواسة العربية شيئا طويلا، عكازا رأيناه، تأبطه ومضى يتقافز، ولم نر له إلا قدما واحدة، ولم يكن هناك وقت لنتبادل نحن الركاب الآخرين النظرات، إذ تفرقنا على عجل) فالعنوان بوصفه جزءا أساسيا من القصة، والمفارقة الساخرة من القدر، والنص الغائب الذي لم يصرح به(السباق مرة ثانية)، كل هذه جعلت التكثيف يخلّف (حزنا ثقيلا، قد يصرح به الراوي فيعلو الغناء، وتتحول اللحظة إلى لحظة رومانتيكية مبتذلة، ويتحول النص إلى مناجاة صغيرة مباشرة مضغوطة بهذا الحزن، وقد يخفي الراوي حزنه وغناءه وراء ستار القص والدراما وهذا ما يحدث عادة في القصة القصيرة جداً الجيدة)(١٢٢)، والتي يرجعها د. خيري دومة إلى ثلاثة عناصر رئيسة –الموضوع، الاكتشاف اللحظي المفاجئ، والتكثيف–. ويؤكد التكثيف بوصفه عنصرا وظيفته الضغط الإضافي الذي يقوم به القاص لمادته القصصية المضغوطة من البداية، وفي لحظة واحدة، وأن الصيغتين الدرامية والغنائية قائمتان في جوهرهما على التكثيف(١٢٣).

أما د. محمد مينو فقد عدّ التكثيف أحد العناصر التي يستند إليها هذا النوع القصصي، ويلجأ إليه ليضمن غنائية صريحة، وقصرا شديدا، فلا مجال للترادف، ولا مكان للهذر والوصف فإذا ما احتاجت القصة إلى التعبير عن تطور الحدث وتقدمه، رصدته كليمات قليلة ذات إيقاع وإيحاء، وكأن القصة تبني الحدث كلمة كلمة بناء محكما لا فضل فيه ولا زيادة لأن انزياحها عن النظام المألوف للقصة

القصيرة إلى نظام آخر يقوم على الاقتصاد في مختلف العناصر بشكل عام وعلى التكثيف بشكل خاص(١٢٤)، إلا أن بعضهم وخاصة كتاب القصة القصيرة حصرا يجرهم الحنين إليها فتقودهم الجزئيات إلى الإطالة نوعا ما، كما في قصص (نور الكينونة)، و(التقصي) و(الأوديبي) (١٢٥)، لقصي الخفاجي ليس بسبب امتداد كل قصة على أربع صفحات، وإنما للتفصيلات التي قادت القصة إلى نوعها الآخر وهو القصة القصيرة.

وبسبب التكثيف الشديد تتحول عناصر القصة القصيرة جداً أحيانا إلى مجرد أطياف أي (تتحول الشخصية البشرية إلى أنماط وتتخلى عن وجودها بالمعنى المألوف وتحل محل بنيتها عالم يتمظهر في بوح غنائي، يستخلص الفراغات من الخطوط، والظلال من الأضواء، مما يبني شاعرية جديدة من صميم النثر القصصي. تتخطى ضبابية يفتعلها القاص عن عمق ليخفي رؤيته ولا يسلمها إلى المتلقي إلا بمنظورات مغايرة تبتعد عن التقليدية في العمل القصصي)(١٢٦) وبذلك تنعدم الملامح الفردية وتقترب لغة القص من لغة الشعر بسبب ميلها الشديد إلى التكثيف الذي يعد احد الجوانب الغنائية في القصة القصيرة جداً والذي يقوم على المبالغة في القصر وما يستدعي هذا القصر من تركيز وكشف في لمحة عميقة عابرة، فالدقة والرهافة، والحساسية الشديدة في صياغة النص، وتلك القدرة على إخفاء الدال هما مصدر هذه الغنائية(١٢٧) ،كما في قصة (في وعاء الليل) (١٢٨) الذي قدمها القاص بعتبة قرائية (من ترانيم الحصار) :

(أفاقت على وخزة القلب فالفت صغيرها يئن بخفوت... عظام وجهه البارزة تفضح سر الجوع والمرض المتفشيين في أوصاله.. الشفتان يابستان/ متقشرتان.. العينان في المحجرين العميقين تحدقان بذهول.. سنواته الثلاث لا تسعفانه بإعلان الشكوى. قلبها المحطم يبكي كمدا: ماذا افعل يا نَفَسِي المقبوض.. يا وتر الروح المقطوع.. كل شيء بعته كيما تبقى لي.. بقي أن أبيع نفسي!!.. يبتسم الوجه الذابل ببراءة شاحبة/ غائمة تتكرس في زاويتي عينيه حبتان من دمع قبضتا قلبها، وأججتا نارا لاهبة سرت حثيثا خلل عروقها.. لا قدرة له على الكلام.. هي تدرك

ذلك.. نهضت/ تبحث في زوايا قناني الدواء الفارغة المركونة عند رأسه: لا شيء.. لا شيء!.. اندفعت تاركة الغرفة.. في ظلمة الحوش بكت بكاء مرا/ طويلا ومكتوما خشية أن يسمعها.. رفعت رأسها باتجاه السماء تتشفع/ ترجو/ تستنجد/ تشهق/ تسترحم/ تلوذ/ تتلمس/ تتضرع/ تجثو على ركبتيها/ (تمعش) شعر رأسها/ تخدش خديها، ثم تنهض مكدودة، لائبة تقطع مستطيل الحوش المعتم... لا تعرف ماذا تفعل.. تخشى الدخول عليه... لا تريد أن تضيف لألمه ألما... تعود ترفع رأسها:- يا إلهي أنت القو... فتتجلمد... تتصالب عيناها بنبزك يمرق محترقا ثم يذوب متواريا/ خيطا رماديا أحسته يلتف حول عنقها مضيّقا عليها أنفاسها... تنهار: ولدي.. ولـ..دي ولـ..

في الغرفة/ وسط الصمت المحيق/ بجانب قناني الدواء الفارغة رسم الوجه الوديع آخر ابتسامة، وداعا للمرأة التي لا يدري أنه سيجدها قد سبقته إلى هناك).

إنها أغنية التوحد مع الصمت، والجوع، والموت التي يعلو إيقاعها أمام هذا المشهد البصري- التشكيلي الذي قدم فيه القاص نمطا من الضحايا التي خلفتها آلة الطغيان الأمريكية، طفلا موبوءا بالفقر والمرض جراء الظلم الذي فرض على أطفال وشيوخ العراق. في ظل هذه الترانيم يفقد كل من الطفل والأم ملامحه الفردية، يتنمطان ويمنحان هذه الملامح إلى كل الأطفال والأمهات العراقيات في بوح وجدانيٍ غاص فيه الراوي إلى أعماق النفس الإنسانية لينتشل صرخاتها واحتجاجاتها في تسارع سردي بوساطة الجمل الفعلية التي طفت على هذا المشهد (نهضت/ تبحث في زوايا قناني الفارغة، تتشفع/ ترجو/ تستنجد/ تشهق/ تسترحم/ تلوذ/ تتلمس/ تتضرع/ تجثو على ركبتيها/ (تمعش) شعر رأسها/ تخدش خديها/ لا تعرف ماذا تفعل/ تخشى/ تضيف/ تعود/ ترفع/ تتجلمد/ تتصالب عيناها/ تنهار) لتسبق الطفل حيث الموت والخلاص من العذاب في تقابل دلالي توحد مع هذا التسريع السردي والتكثيف الحدثي بلغة يعلوها النشيج والألم.

لا شك في أن الذات المبدعة تحرص دوما وبوضوح أن تعلي من ذاتيتها تجاه

العالم من حولها وينهض هذا الحرص بوساطة إثارة الأسئلة ويعمق حالتي التشكك والسخرية فتغدو الكتابة السردية أقرب ما تكون إلى البنية الشعرية، إلى إيقاعاتها وتوتراتها وتحديدا إيقاعات قصيدة النثر فتشبع القص بالذات.ذات الأنا، أو ذات الهو، أو الهي، أو ذات الـ(نحن، هم، هن، أنتم،أنتن)، بصفتها الفردية، أو الجماعية فتثير أعماقها وما يتردد في داخلها تجاه العالم من حولها أو في مواجهة ذاتها المتناقضة أو الازدواجية على الأقل كما في قصة (القرين)(١٢٩) لجمال نوري:

(إلى متى سأتحمل وزر حماقاته ومشاكساته البائسة، وأنا كما اعرف نفسي رجل مسالم ارتكن الهدوء وأساور نفسي واغضب عليها، لم يحدث أن تعرض لي احد ليصب جام غضبه أو أن يعاتبني بطريقة جارحة على تصرف شائن.. كل ذلك بدأ يحدث عندما ظهر وعلى حين غرة رجل يشبهني في ملامحه وملابسه وصورته وطريقة تصفيف شعره وحقيبته.. أكان يقصد إيذائي عندما تعرض إلى مدير دائرته بلهجة ساقطة مما اضطر الأخير إلى طرده من عمله؟ أو عندما بدأ يجلس مع طابور الشحاذين، فقال بعضهم إنهم شاهدوه يشاكس بعض المراهقات اللائي كن يدرجن في شارع مزدحم وأكدوا جازمين أنهم رأوه قرب بيتي يبكي بصوت عال، واستغرب الكثير طريقتي الجديدة التي لم يألفوها من قبل حتى زوجتي أعلنت أنها سمعتني اصرخ بصوت جهير وأنني كدت احرق البيت بأسره لولا استنجادها ببعض الجيران.. وأنا كما اعرف نفسي تماما وكما كان يعرفني الجميع وديع ومسالم مثل نسمة هواء عابرة)، لقد جسد القاص هذه الثنائية الأنوية -إن جاز التعبير- (أنا/ أنا) و(أنا /هو) في بوح وجداني شفيف ومكثف حتى بات من الصعب حذف أي جملة من قصته وكأنه قد اشتغلها بأزميل نحات يجيد صنعة تمثال قصصي، فاللغة بقدر ما حافظت على قصصيتها استطاعت أن تستخدم الرمز والصورة والإيقاع بأنماطه المتنوعة، النفسي، والتكراري... وجاء الحدث والموضوع والفكرة في كثافة تنغم مع مكونات أخرى.

وإذا كنا نتفق أن صياغة أي نص أدبي يعتمد على المراوغة في العلاقات الترابطية بين المهيمنات اللغوية (كيف نقول) وبين المهيمنات الثيمية (ماذا نقول)، فان القصة القصيرة جداً معنية في تناول حدث محدد في لحظة توتر بأقل عدد من الكلمات

وهي بذلك لابد أن تكون نصاً مكثفا سريع الإيقاع، فعلي الجملة، مكثف الهوية، ينأى بنفسه عن أي حشو أو تطويل وليست مولعة بالأحداث المتعددة ومن هنا يحدث الفارق بينها وبين القصة القصيرة الاعتيادية فـ(حجم الحدث وليس نوع الحدث واختيار الطريقة وليس اختيار الهدف هما اللذان يصنعان الفارق) (١٣٠) وبذلك تنحت هذه التقنية مع تقانات أخرى (مضمونا يخلق شكله) (١٣١)، فكل التطورات التي تحدث في الأشكال هي نتيجة حتمية لاختلافات في المضامين والاثنان معا يشكلان اختلافات في النوع في الوقت نفسه، وعلى هذا الأساس انحرفت القصة القصيرة جداً عن المسار القصصي المتعارف عليه وساعدتها في ذلك (طبيعة العصر ومتطلباته المتلاحقة فأفرزت هذا النوع من القص وهو ذو طابع شديد التكثيف هدفه أن يقوم بدور القصة القصيرة ويعطي ثمارها ولكن بزمن اقصر وحجم اصغر إذن التركيز الشديد وأقصى الاقتصاد في الألفاظ أو العبارات هو من أولى سمات هذا النوع من القصة) (١٣٢)، ويذهب صبري مسلم إلى تحديد خطوات يستخدمها القاص للوصول إلى التكثيف الشديد في القصة القصيرة جداً وهي(١٣٣):

١. الجمل القصيرة المركزة ذات الطابع الموحي والمختصر في أسلوب سردها والقدرة على الإيحاء والتعبير والإشعاع بأكثر من دلالة.
٢. الاقتصار على اقل عدد ممكن من الشخصيات.
٣. تركيز الحوار أو الاستغناء عنه إذا أمكن ذلك.
٤. شحن الجملة القصصية بالصورة الفنية التي تؤدي دور وصف وتشي بالمعنى وتنم عنه.
٥. اختزال الحدث القصصي وينطبق على التركيز المكاني والسقف الزماني للقصة القصيرة جداً.
٦. العناية الخاصة بالاستهلال في جذب القارئ.
٧. الأهتمام بنهاية القصة التي تعطي انطباعا مؤكدا نجاح القصة أو إخفاقها.

ويقترب محمد رمصيص من هذه التحديدات النظرية في (التكثيف وشدة الامتلاء الذي جعل ملفوظها المرمز يثير عدة تأويلات. وهذا يتوافق وإحدى

استراتيجيات الكتابة العربية القديمة "البلاغة في الإيجاز". إن حجمها المكثف حتم تجنب الاستطراد وإسقاط التفاصيل وبالتالي السرعة في الإيصال والتواصل الأمر الذي يتوافق وطبيعة العصر السريعة. فالحكي المضغوط والمكثف لد رجة تقطيره عبر مصفاة دقيقة جعل منها عنصرا جماليا وليس هدفا في حد ذاته،أقصد القوة الاقناعية للتعبير المركز الملتقط للحظة شعورية أو حدث مثير أو شخصية فارقة وهذه إحدى التمفصلات التي يمكنها اختزال حركية العالم في جمل محدودة) (١٣٤)، وتشاطره د.سعاد مسكين بـ(أن القصة القصيرة جداً ليست بموجة عابرة بل هي صيغة جديدة من الخطاب تلتقط اللحظة، والحدث الومضة بكثافة لغوية، وبلاغة رمزية، تعبران عن الإنسان العادي والهامشي عبر كتابة صادقة وبليغة أخذا بعين الاعتبار معياري الإيجاز والتكثيف)(١٣٥). وهما يجتهدان في تحويل العالم الواسع إلى وحدات كتابية صغيرة يوسعها البناء الداخلي، فالفأصلة معنى والحرف تصريح والفراغ بين السطور قول وإيحاء في آن. ويتعايش فيها –أي الوحدات الكتابية- الشعر والنثر في جدل يمد القصة بكثافة عالية تملي على القارئ قراءة مزدوجة(١٣٦) كما في قصة (دم)(١٣٧) لمحمود شقير:

(المطر كأنه دموع الأمهات.

يعود الفتى الملثم إلى البيت محمولا على أكتاف الأصدقاء يمتزج دمه بخيوط المطر النازل مدرارا من السماء تتبلل كوفيته وقميصه والحذاء.

القاتل يجلس الآن في صالة المطعم قرب النافذة، يجلس منتظرا المرأة التي تعرف عليها قبل أيام، يشرب النبيذ ويحاول إقناع نفسه بأنه أدى واجبا عسكريا لا يستطيع إلا أن يؤديه. وفي الخارج يهمي المطر. والقاتل يبدو مستاء لان المرأة تأخرت عن القدوم إلى الموعد ربما بسبب المطر ثلاث ساعات).

ومثلما لم تكن هذه القصة –حسب فيصل دراج– بالـ(ضيقة) في اختيار القاص لحدثها وشخصيتها وغنائيتها المكثفة،فما هي بالضيقة لاتساعها تجربة إنسانية تصور القدر الفلسطيني المخلوق من التراجيديا والبطولة أيضا. فمجموعته التي تحوي على أربع وثمانين قصة قصيرة جداً تتوحد في (قصة شاسعة تحكي اغتراب

الإنسان في ثنائيات متلاحقة اللقاء الفراق، الحضور الغياب، الامتلاء الحرمان، التواصل الغربة، الظلم العدالة، الفرح القليل والفرح المأمول المؤجل الوصول) (١٣٨) في تقانات سردية متوشحة بالخيال الجامح والمغايرة فتتحول عملية الإخبار من تقريريتها ومباشرتها إلى عملية إمتاع دون أن تفقد القصة دراميتها.

وإذا كان التكثيف في احد تحديداته (الاختزال المبني على رؤية شاملة للفضاء الخارجي وخلق حالة من التوتر قادرة على حمل الخلق الناتج عن سعي الإنسان إلى التخلص من هيمنة ذلك الفضاء) (١٣٩) فان هذا الاختزال هو الذي يأخذ القصة القصيرة جداً باتجاه (الصفاء الخالص) الذي تحدث عنه اوكونور بمعنى تصفيتها من الحدوتة والقص والاعتماد على التكثيف الشعري والدرامي وحده أي اختزال العالم بلمحة عميقة عابرة(١٤٠) إذن التكثيف عنصر أسلوبي يرتبط بالنص كليا فيتسع المفهوم على الملفوظ باشتراطات تحافظ على قصصية القصة القصيرة جداً وتبعدها عن السطر الشعري بحجة التجريب أو اختراق القوانين التي ما وجدت إلا لكي تخرق ولكن(يجب أن يكون- هذا الخرق - لمصلحة الجمال و الإدهاش وليس لصالح العبث وألعاب الصبية التي لا نظام لها فالأدب أيا كان نظام ولكن ليس له قانون ضابط صارم يمنع اختراقه) (١٤١)، كما يجب الحفاظ عليها في الوقت ذاته من الانفلات باتجاه الحكمة أو النادرة أو النكتة وبذلك تفقد انتماؤها النوعي،كما في قصة رقم (٥٣)(١٤٢) لنهلة الجمزاوي ونرى كم تتترب من الحكمة إن لم نقل نصاً حكميا) أخذ ينظر إلى النور بعينيه المقفلتين وعندما لم يعثر على الضوء لفظه الظلام)، ربما لو قالت (من لم يعثر على الضوء يلفظه الظلام) لكانت حكمة مطابقة تماما، نحن لا نبخس أدبية مثل هذه الكتابات ولكن في المقابل ننفي عنها صفة القصصية. غير أن هذا النموذج التطبيقي لا يعني خلو مجموعة (العربة) لنهلة الجمزاوي من القصص الجيدة التي يأخذ التكثيف مكانته الفاعلة في ضغط الفكرة والحدث ببناء لغوي يختزن الرمز والمفارقة بشكل مثير ومدهش كما في قصة رقم (١)(١٤٣) في سبيل المثال لا الحصر:

(فجأة تسلقت ديدان الأرض على ظهر الجبل متحدية خشونة وأشواك الصبار التي قاومت خطاها لتثنيها عن الصعود وعندما وصلت قمته اختالت فرحا معتقدة أنها تستطيع أن تنخر ذاك الجسد الهائل حتى أنها ازدادت إصرارا عندما اعتقدت أن الدم النازف من أظافرها كان مصدره الجبل).

وإذا كان الترميز في هذه القصة قد فسر نفسه بشكل جلي ومطلق فهو في قصص أخرى غير ذلك وإنما يصل إلينا عبر إشارات تقوم القاصة ببثها داخل بنية النص التي تتكون لديها من سلسلة من الدالات لا يمكن الإمساك بها من أول وهلة بل تتركنا نتتبع الإشارات لنستنجد من خلالها المدلولات فسقوط الرمز مثلا لا يمثل السقوط الآلي وإنما انهيار القيم الإنسانية التي تشكل المنظومة العامة التي تتحرك بموجبها قوانين الحياة(١٤٤) إذ يتعالق مضمارها الفني بكثافتها الدلالية في (لقطة فنية مكثفة تعبر المسافة من الخبر الاعتيادي إلى دائرة الإبداع فحدثها وشخصيتها يتوهجان فنيا وإنسانيا بحساسية بالغة ويرتبطان بالواقعية حينا وبالتجريد حينا آخر فهي لا تكتب على وفق لا تنتمي إلى ما هو سائد أو متصور خطأ لكونها اختزالا للقصة القصيرة في (عملية قيصرية) غير ناجحة لأنها تعكس حالة تفجير ذاتية في أعماق القاص فيحتاج إلى تجسيدها إلى طاقة فنية مضافة تتجاوز طاقته الاعتيادية وهو يكتب القصة القصيرة، فعبور المسافة بين الخبر المحكي نحو الإبداع الفني يحتاج تلك الطاقة المضافة)(١٤٥).

ومن الاستخدامات التي تساعد القاص في تكثيف الحدث والموضوع هي الرمز والتناص، والإنزياح(اللغوي، والفكري، والموضوعاتي)، والاستعارة، والمفارقة بأنماطها المتعددة، وتسريع الحدث وجعله متوترا ومركزا لمنح القارئ خاصية التشويق والإدهاش فتستمد القصة القصيرة جداً خاصية قصرها- على هذا الأساس- من (١٤٦):.

١- طابع الشذرة بما فيها من تأمل فلسفي.

٢-طابع المفارقة المستند إلى تعدد الدلالات والاستعارية.

٣-طبع الإندغام بالشاعرية والأسطرة.

بشرط أن تبقى محافظة على إشتراطاتها القصصية.

المبحث الثالث

اللغة

تشكل اللغة الوعاء المادي الذي يكتسب فيه البناء القصصي وجودا واقعيا (١٤٧) (فالبعد اللغوي هو البؤرة التي تنطلق منها الأبعاد الأخرى وترتكز عليها) (١٤٨) والمسألة الأكثر إلحاحا هي إن لغة القصة ليست خارجها وليست أداة اتصال وإنما أداة إنتاج، والنسيج الداخلي الذي يتحدد بجميع العناصر الأخرى ويحددها في آن(١٤٩). ولهذا البعد في القصة القصيرة جداً خصوصية أكثر بسبب كثافتها الشديدة واقترابها من لغة الشعر في أجواء تعبيرية ورمزية سواء على صعيد الجملة التي تنتج صورا ومجازات أو على صعيد الدلالة العامة التي تنتجها القصة كلها(١٥٠). فاللغة التي تضفي جمالية خاصة على القصة بوساطة الخرق الدائم لقواعد اللغة المعيارية أي عندما تؤسس العلاقات الجمالية لهذا النظام الجمالي المؤكد على تحويل مستمر للمسافات القائمة بين الدال والمدلول وخلق دلالة جديدة مشبعة بطاقة البث الإيحائي (١٥١) هي لغة شاعرية تستعير من النص الشعري إمكاناته التي تجعل القارئ يتعامل مع تلك الموجودات النصية (الكلمات/ العلائق) تعاملا شعرياً يمنح القصة غنائية مميزة يعلو فيها البوح الوجداني أو المناجاة أو التداعيات أو تشتيت الحاجز بين القاص والشخصية فيؤدي أحيانا إلى تغييب الحكاية والاتكاء على الحكي فهي (مرتبطة بكل حكي تأملي، فكري ذهني، فالجمل القصيرة والمعاني البعيدة والصور الذهنية كلها توحي ولا تصرح) (١٥٢) ويستخدمها بعض القصاصين للتعويض عن هشاشة قصته (عندما يشعر بإفلاسها الفني والحيوي ولا يعود في قدرتها إلا أن تزين خارجها ببريق يظمأ القارئ له لكنه

سرعان ما يخبو على المدى البعيد) (١٥٣) وهذا التزيين هو احد العلامات المرضية التي أصابت القصة القصيرة جداً فعدها بعض من النقاد هشة لا تقوى أمام التقادم الزمني على الثبات في ذاكرة القارئ فالمدى البعيد مبتغى كل نص أدبي يؤسس اختياراته القرائية ضمن فضاء البقاء لا الزوال.

وعلى هذا الأساس تبدو اللغة الشعرية في القصة القصيرة جداً هي اخطر العناصر وبقدر ما تكون فاعليتها مساهمة في خلق حساسية عالية برشاقة وسرعة إيصال فإنها تكون وبالا عليها وتلفظها خارج دائرة القص عندما تجنح إلى الشاعرية تماما.

وبعد قراءات لكثير من القصص وتحليلها تبين أن لها ثلاثة نماذج من لغة القص:

١.أنموذج في اللغة الإنشائية إذ يعلو فيها الخطاب وتصرخ اللغة في منبر الوعظ والإرشاد والإخبار وكأنها أداة توأصلية لا إنتاجية وقلما يستطيع القاص الذي يستخدم هذا الأنموذج الإفلات من قبضته وتمثل قصصه معظم النماذج البائسة التي أساءت إلى القصة القصيرة جداً ويظهر فيها القاص مباشرة باستخدام ضمير المتكلم بلغة تقريرية وقد كثرت في الصحافة الأدبية والانترنت في الآونة الأخيرة.

٢.أنموذج يتشكل في لغة بسيطة تحمل واقعية الكلمة وصورها الشعرية الشفافة وأحيانا رومانسيتها الصارخة ويتخفى القاص فيها وراء الراوي ويعمل قاص هذا الأنموذج على خلو التعبير القصصي من الإفاضة التي لا تغني الدلالة.

٣.أنموذج تعلو فيه اللغة الشعرية وتمتلك خطورتها بذاتها فإما أن تجر القاص إلى آليات الشعر وتقضي على القصصية، وإما أن تسمو بقصته وتأشيرة دخولها إلى دائرة القص بجدارة.

وبدأت هذه القصص تزداد مساحتها الإنتاجية فكتابها يبحثون عنها في الوقت الذي هي تبحث عنهم فيكتبونها وتكتبهم بلغة الإتقان والتداخل الايجابي وهذه الحالة ليست جديدة فـ(من المظاهر المميزة للوضع الروحي في قرننا أن الفنون جميعها تنزع نحو تعزيز احدهما الآخر في اقل تقدير إن لم تكن تعمل على أن يكون بعضها بديلا للبعض الآخر وذلك بإعارة الآخر قوى ومصادر جديدة) (١٥٤) ونتساءل مع

الدكتور عبد الرحمن ياغي في قراءته النقدية لقصة (بؤس) القصيرة جداً لمحمود شقير إذ قدمها أنموذجا نقديا تحليليا لدراسة اللغة القصصية (١٥٥):

-هل حملت مفردات اللغة وتراكيب اللغة وصور اللغة والبنية الفنية اللغوية دلالات بعيدة تشير إلى فكر الكاتب وفن الكاتب؟

-هل نقلت اللغة الفنية أبعاد القصة من حالها المألوف في شريحة الحياة إلى حالها المأنوف في شريحة الفن؟

-هل استطاع القاص بهذه اللغة القصصية أن يشد المتلقي إلى موقعه وموقفه ورؤيته وفنه؟

إن اللغة القصصية/ الشعرية تضفي على عالم القص بوساطة التلاعب بالنظام اللغوي بين المعيارية والإيحائية صورة تحمل رؤية للإحباط التي نواجهها في عالمنا وتحمل العديد من الدلالات المباشرة المفتوحة على دلالات –نجدها بالتأمل- أكثر اتساعا عن هموم الإنسان الذي يطمح إلى عالم أكثر متعة وإنسانية بينما تتهدده الأخطار في كل لمحة وعند كل ثنية من طريقه(١٥٦) كما في قصة (ح م ا م)(١٥٧)

(حمامتان، رشيقتان، تهدلان، ترفرفان، وطفل يكاد يطير فرحا. لعب الطفل حتى شبع، ثم نام بهدوء في السطح، يحلم بحديقة للحمام.

حمام يرفرف فوق رأسه، وحمام يمشي رشيقا فوق العشب، واوركسترا من الهديل. و...

يمر سرب من الطائرات الحربية.

يختفي الحمام

و... يفتح عينيه الطفل خائفا)

يستخدم القاص في العنوان إيقاعا بصريا (ح م ا م) يتجلى فيه التشتت ويتعالى على الوحدة، فتوهمنا صيغة بلاغية (جناس) لحظة اندلاقها فجأة في مخيلتنا فلا ندري هل شتت القاص الحروف لغرض جمالي/ دلالي يتعلق بالطائر بوصفه مرموزا فنيا للسلام أو شتت الموت في فضائه المفترض (الحرب)؟ لنتابع التراكيب اللغوية وعلاقاتها الداخلة (حمامتان، رشيقتان، تهدلان، ترفرفان) إيقاع واضح وصورة

واقعية لحمامتين تطيران بفرح وهديل و(طفل يكاد يطير فرحا). لا وجود لفجوة توتر -حسب تعبير كمال أبو ديب-(١٥٨) فالعلائقية بينهما ايجابية فرح الحمام = فرح الطفل وتستمر القصة في هذه العلائقية (لعب الطفل حتى شبع ثم نام) كل شيء عادي جداً إلى الآن. (في السطح يحلم بحديقة للحمام، حمام يرفرف فوق رأسه وحمام يمشي رشيقا فوق العشب واوركسترا من الهديل) تتصاعد غنائية الراوي/ الشاعر (و...) ينقطع الكلام لتبدأ صدمة القارئ في النقاط الثلاث بعد حرف الواو العاطفة، فهناك شيء ما سيحدث (يمر سرب من الطائرات الحربية) وهنا تتحقق الفجوة: مسافة التوتر ويصطدم القارئ بهذه الثنائية:

حَمَام (سلام)/ حِمَام (حرب). وحين يسيطر سرب الطائرات الحربية في الجو على الحمام أن يرحل وعلى الحِمام أن يجيء، (ويفتح الطفل عينيه خائفا) بهذه الثنائيات الظهور/ الاختفاء، اللعب/ الخوف، استطاع القاص أن يوقظ المعنى بفجوة: توتر على الرغم من استهلاكية هذا الرمز وتقليديته.

إن اللغة القصصية/ الشعرية، تتمرد على المعيارية (فتختصر في جمل قليلة ما يمكن أن يكتب في صفحات كثيرة ويتحقق هذا الفعل اللغوي بوساطة انهمار لغوي لا يستمد عذوبته من فصاحة الكلمات ولا من صليل الإيقاع اللغوي الجهير، وإنما من موسيقى الحياة الأليفة وهي تغمرك بضباب يخلو من تفصيلات حية تتفتح عنها ذاكرتك وأنت تمتزج بها وأنت تقرأها فتحقق بينك وبينها درجة عالية من التماهي)(١٥٩) كما في قصة (بدون ستائر)(١٦٠) :

(آخر المساء وقفا قريبين من محطة القطار، تفحصت عينيه البنيتين، تلمظت شفتيها، وتمنت من أعماق قلبها لو يعودا لرائحة البحر وجنون الفجر بعيدا عن أعين النهاريين.

لكن صفير القطار، وقارورة العطر التي نسيتها في جيب جاكيتته، سيظلان تذكارا منسيا على جدار غرفة بدون ستائر باذخة)

إن الجملة الاستهلالية (آخر المساء وقفا قريبين من محطة القطار) تزج القارئ وبإيقاع متسارع و(خلاصة) سردية في بداية الحدث/ القصة. الزمان (آخر المساء)

محدد، والمكان (محطة القطار) محدد وكل ما في البداية يمنحنا إحساسا بأنها لحظات سفر ووداع، فمن يسافر؟ ومن يودع؟ لا ندري. لنقرأ، (تفحصت عينيه البنيتين) وهنا يتحول العقل الخارجي إلى انفعالات داخلية لحظة التحديق ونتأكد من هذا أكثر عندما (تلمظت شفتيها)، كي تفور ذاكرتها في بعد زمني يولّد هذه اللحظة و(تمنت من أعماق قلبها لو يعودا لرائحة البحر ولجنون الفجر بعيدا عن أعين النهاريين) مازالت الأمنيات تشتغل وتتكشف أكثر وأصبح في متناول القارئ كل شيء فهل سيستمر القاص أو يرسم عوالم أكثر من العواطف والتداعيات؟ إن قصته قصيرة جداً وهي لا تحتمل التفاصيل والجزئيات فماذا يفعل؟ (لكن صفير القطار وقارورة العطر التي نسيتها في جيب جاكيتته سيظلان تذكارا منسيا على جدران غرفته بدون ستائر باذخة)، في خمس جمل فقط استطاعت بتراكيبها وعلاقاتها أن تمتد إلى مواضع الحلم أو التذكر فتكتسب غنائيتها ببوح وجداني جاء على لسان الراوي/ الشاعر في لغة تتواشج مع بقية العناصر بشكل قوي وتصل الى حد يصعب الفصل بينهما إلا لغرض الدرس، ونتفق مع مصطفى الغيتري في أن شاعرية قصصه القصيرة جداً تتجلى في أمرين أساسيين(١٦١) :

أولهما: أسلوبي يتعلق بهيمنة البعد الاستعاري في الكتابة إذ لا يكاد يخلو نص من هذا التوجه.

وثانيهما: أن قصصا بعينها تفرض على القارئ نفسها الشعري الكامن وراء سطح الحكاية فاللغة التي تعامل بها عبد الله المتقي مع بقية عناصر قصصه (مجموعة علامات ورموز للأفكار تمتلك القدرة على تعيين الشيء بالإشارة إليه عن طريق الرموز الصوتية)(١٦٢) كما أنها تقود إلى (تنشيط العلاقة اللغوية بين القطبين الاستعاري حيث يستقر الدال الشعري والكنائي حيث يلوذ السرد في اقتناصاته أسلوبيا)(١٦٣) إذ يحدد اشتغالاته على التبئير والاختزال والتنامي الفعلي والإيقاع وفق المنظور المتحقق للقصة القصيرة جداً والمعتمد على المراوغة بين العلاقات الحضورية (بناء) والعلاقات الغيابية (معنى) وعلى الغموض الذي يعد من ركائز البناء الشعري(١٦٤). في عناية خاصة

بالتوتر الذي تقتضيه هندسة الحيز المحسوب إذا جاز التعبير فيرتبك التأثيث السردي ويهدم ويقوض النقاء السردي فتنفتح بذلك القصة على اقرب الأنواع الأدبية ويوقظ التفاعل النصي توجهات معينة في القارئ لخلق المعنى فترتبك الذائقة القارئة تبعا لذلك بوصفها السلطة المؤدلجة في واقع قرائي معين لها اثر كبير في تقبل النصوص الجديدة أو رفضها –نستنتج من ذلك أن اللغة في أي قصة تمثل المهيمنة التي تنطلق منها المعطيات النصية الأخرى وتبعث فيها غنائيتها أو دراميتها بتوتر يتأهب لإفراغ مسكوتاته بتلق مواز لصياغتها فضلا عن تأثيرها في تشكيل هذه التقنية أو تلك فـ(مجموع التقنيات المختلفة تتعين في القصة عبر امتلاكها لمستويات متباينة من اللغة، أي إن كل تقنية تمتلك مستوى معينا من اللغة وعبر تغير اللغة وتبدل مستواها تتغير التقنية من السرد إلى الحوار إلى المنولوج أو سواهما)(١٦٥) من هذا المنطلق تعد دراستها (كشفا عن العمل القصصي وعن وعي الكاتب بلغته وإدراكه لدورها وضرورة تحولها بالواقع المعرفي في عالم الوقائع إلى التشكيل الفني وهي في هذا التحول ترتهن برؤية الكاتب وموقعه من عالم القص ومن رؤيته للعالم أيضا)(١٦٦) وهذا ما قصدناه عندما اقترحنا تحديدا للشعرية في التمهيد بأنها (تقصي الوعي اللغوي)(١٦٧) ويشكل هذا الوعي (جزءا أساسيا في تشكيل القص، وفي تشكيل شخصية القاص وتميزها عن غيرها من الشخصيات، فالاختلاف الأساسي بين قاص وآخر يكمن في لغته)(١٦٨) واللغة في القصة القصيرة جداً عند بعضهم بسبب أجوائها التعبيرية تتصاعد طاقتها الشعرية إلى أقصاها (صورا ومجازات) فتتجاوز شاعرية القصة تراكيبها وعلاقاتها لتمتد إلى أجزاء من القص في مواضع الحلم أو التذكير إذ تشف اللغة وتشكل بعض الرموز الدلالات ما يشبه تقانات الكتابة الشعرية فتخلص من مأزق اللغة وتناسبها مع مستوى الشخصية إذ لا تتطلب منه حوارا أو وصفا لأن الشخصية نفسها تنتقل إلى مستوى دلالي يفارق المستوى الواقعي ويبتعد عنه(١٦) ولكنها تقع في مأزق آخر إذ تفقد كل خصائصها القصصية وتتحول إلى (قصيدة ومضة) مكتظة

بإيقاعاتها الداخلية التي تتمثل في التوازي والتكرار والتوازن والتضاد وغيرها وتناسقها في النسيج النصي يمنحها بعدا أكثر إيغالا نحو جهة الشعر – كما في قصة (صورة) (١٧٠):

(حين استوقفني لم تكن معي صورتي. فاستعار وجهي وسار معتذرا بعد أن زال عنه الغبار، وتركني مع الشمس القتيلة.. أداعب ظلي.. وأشعل في روحي فتيل الأمل..) أو تتحول إلى (نص مفتوح) كما في (احتفال) (١٧١)

(صهيل الخيول قد هيأ احتفالا للذين أرّخو التاريخ وناموا.. بعد أن أعادوا قافلة الضياع وأطفأوا احتراق السيوف وصاروا أنبياء..

الأرض التي عشقت ماءها والعشب.. أتعبتها الخطى.. لأن الغزاة مروا بها وناموا.. في عنق الريح يترك كلماته يغادر صوب محطات سجلت في متسع الثواني التي حاصروه فيها ونام..

حين يرتجف هلعا.. يتعثر من خوفه.. يختفي في أخاديد الدروب كي لا يهزم من الداخل برغم اللحظات الملعونة..

عالم ضبابي ينبعث من قيثارة الألوان.. وأنا احفر بأناملي شواهدي بانتظار أمنية برية ميعادها من بعيد..

الأمسيات البعيدة في عمر الزمن تداعب الذاكرة التي أتعبتها حركة العقارب المنهكة كحلم تائه في دروب المدينة المتعبة التي أنهكتها (بساطيل) الغزاة وخسفت ممراتها سرفات الآفات.. وزخرفت جدرانها رصاصات لا تعرف الهدف الذي يغازل الممات.

اعتصرت لحظات حيرتي لعلها تسعفني بحكمة تنقذني من التأمل في أسرار الكون وأحلامي.. إلا أن زائري البعيد سبقني بالكلام المتمثل برنين الهاتف الذي لم ينقطع..

ماتت بعض سني عمره في سجن البراءة وعند خروجه رفض الحديث للآخرين أو التفكير في محنته الباطلة بل تمنى ألا تحتسب هذه السنين من عمره المقطوع قهرا..)

يقينا لا يستطيع القارئ أو الباحث إنكار تفوق هذا (النص) على كثير من القصص التي يعلو خطابها الإنشائي، فهو يمتلك طاقة إيحائية عالية لما يختزن من رموز ومجازات تقربها أكثر من دائرة الشعر، لذا من الصعب على هذا النص

إيجاد موطئ قدم له في المشغل القصصي القصير جداً، وهو لم يقتحمه إلا بعقد أبرمه المؤلف مع قراء مجهولين (قصص قصيرة جداً)، ولا يعاني من هذا المأزق نص القاص علوان السلمان لوحده، وإنما هنالك نصوص كثيرة تعاني المأزق نفسه، ويعد أحد عيوبها كما ذكرنا في المبحث الثالث من الفصل الأول.

إن اللغة القصصية/ الشعرية برمزيتها التي يخلقها القاص وعلاقتها المجازية وانزياحاتها اللغوية والدلالية تمنح القصة اكتفاء شاعريا يختار اتجاهه فاعلية التلقي، في حين تتلكأ هذه الفاعلية عندما تفقد القصة تلك الوصوفات اللغوية فيعلو خطابها التقريري وتتخلى عن اختراقها لأزمنتها وتتكشف دلالاتها في الوعظ والإرشاد والإخبار فتغادر بروقها وإشاراتها التي تمنحها زخما دلاليا وفضاء خصبا للقراءة لأن هذه اللغة في الأساس (رمزية بتشكيل دلالالتها المفتوحة إذ تتفرغ من اللهجة الصارخة والنبرة المرتفعة لصالح الهدوء الذي يتطلبه الرمز والمجاز، تبني هذه اللغة شبكة من علاقات رمزية متكاملة تمتلك استقالتها عن مرجعيتها الواقعية وتصبح صالحة للتأويل والقراءات المتعددة لمستويات الأبعاد المنتجة من اللغة الرمزية) (١٧٢) كما في قصص محمود شقير وهيثم بهنام بردى وجمال نوري وعبد الله المتقي ومصطفى لغتيري وقصي الخفاجي ووارد بدر السالم وغيرهم. إلا إن الإفراط في هذه اللغة الرمزية قد يقود إلى إفراط في نشوة غنائية ومزالق ليس من الضرورة أن ينزلق إليها القاص فتخرج قصته من جمالية سردها إلى جمالية شاعريتها لأن (سحر الشعر يغري كثير من كتاب القصة إلى درجة تتماهى فيه لغة السرد الحكائي مع لغة الشعر وتضييع حدود الحكاية) (١٧٣) وتقابلها لغة قصصية تنفتح على آليات الشعر باحترافية تمكن القاص من بلوغ غنائيته أو دراميته –تكثيفا وإيقاعا– والتأثير في مسار البناء القصصي بشكل ايجابي يعطيها جمالية تناسبها لصفتها المغادرة للتقليد والسائد كما في قصة (غرقى)(١٧٤) على سبيل المثال لا الحصر:(المعلم يطل من النافذة، والتلاميذ يكتبون على الدفتر ملخص (كان وأخواتها). خلسة يخرج الطفل أقلامه الملونة، ويرسم بحرا وقاربا مكتظا بالهاربين، ثم ريثما يستغفله المعلم، يلكمه على قفاه، وكاد القسم يموت من الضحك.

غضب البحر

انقلب القارب

و..

غرق المعلم

والأطفال.).

لم تستطع العناصر القصصية الانفلات إلى جهة الشعر الكلية على الرغم من تشظيها في فضاء وجداني تجذبه بوصلة الشعر باتجاهه. فالومضات الغائرة في رماد النص والعناصر التي تتمسك بنوعيتها تقف أمام طوفان المد الشعري فتكتسب اللغة القصصية الخضوع المطلق لهويتها النوعية وتتمرد على الشعر ودسائسه، وهذا يقودنا إلى قول كلر على النوع بأنه (احد الوظائف العرفية للغة وعلاقة خاصة بالعالم الذي يمثل معيارا أو توقعا يسترشد به القارئ عند إطلاعه على النص) (١٧٥).

وتشكل هذه اللغة القصصية/ الشعرية معظم المجموعات القصصية القصيرة جداً التي يمكن عدها من هذا النوع والذي لا يقل مكونها الجمالي عن أي مكون جمالي لقصيدة او قصة قصيرة أو مسرحية ناجحة بوصفه (الشعور الخاص الذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرض للأعمال الفنية خاصة والجمالية عامة أو تتلقاها فتحدث فينا تأثيراتها المتميزة والتي غالبا ما تكون سارة، وإن كان هذا لا يستبعد وجود مشاعر وانفعالات وحالات معرفية جمالية أخرى غير المتعة والبهجة مثل الشعور بالاكتشاف، والتأمل والفهم والتفسير المعرفي والدهشة، والاهتمام، والتوقع، والشعور بالغموض، وحب الاستطلاع والتخيل، والخوف المزوج بالشعور بالأمن في الوقت نفسه وما شابه ذلك من الانفعالات والحالات المصاحبة للخبرة الجمالية) (١٧٦)، وبذلك يتجاذب تكوينها التعبيري طرفان الأول نسقي حكائي والثاني توتر درامي إذ تمتاز خصائصه بمخيال متعال يمتلك حساسية مرهفة ويبتعد عن الحشو فلا يكون في سياقه ألفاظا فائضة وإنما يعتمد على انتقاء الألفاظ ليستفز القارئ ويثير دهشته في انزياح نوعي (شكل) وفي خلق يحاول مجتهدا الابتعاد عن المحاكاة والتكرار وغرابة تبتعد عن الغموض

ومفارقات فيها من الطرافة ما يجعلها إضافة ولأن (اللغة في جوهرها ليست إلا مجموعة من العلامات... وان أصل علامة هو مبتدأ التشكّل، ولكن أصل التشكل هو توفر صورة حسية تدرك عبر إحدى قنوات الحواس الخمس من البصر و السمع واللمس والشم والذوق فإذا ارتبطت هذه الصورة الحسية باضطلاع معين بين الأفراد المشتركين نشأت العلامة) (١٧٧).

ويجسد التعبير الرمزي حساسيته المفرطة في اللغة (لتحقيق غاية موضوعية وأخرى جمالية نفسية)(١٧٨)، ويرتبط هذا التعبير بوظيفته (الحيوية المتمثلة بطاقة الرمز الإيحائية وإشعاعاته غير المحددة التي تتضمن احتمالات في التعبير بقدر ما لها من قراء) (١٧٩)، وتحاول القصة القصيرة جداً ابتكار رموز تبتعد عن التكرار والاجترار لكي لا يبقى الرمز في استخداماته العادية والنمطية وإنما يتحول بوساطة الاختيار الدقيق والمغايرة إلى شحنة غنائية تشوش المستويات والفوأصل المستقرة في الوعي العام بين مستويات الوجود وعلاقاته كالمستويات الاقتصادية التي تصنع الطبقية، أو المستويات الوجودية التي تصنع تصنيفات لعوامل الكائنات (عالم الأنس وعالم الجن مثلا) أو المستويات الإعلامية التي تقسم الناس على ثنائيات نجم/ عادي، مشهور/ مغمور، وغيرها (١٨٠)، ونستطيع أن نقول إن (اللغة في القصة القصيرة جداً لغة إيجاز، وترميز، وإيحاء، وحذف، وإيقاعات متعددة في عبارات محددة إلى حد أن تصبح اللغة في مجملها استعارة أو مجاز) (١٨١).

وللرمز تأثير فعال في التكثيف إذ يستطيع القاص أن يكثف الفكرة بوساطته، إما بالتعبير الرمزي الشامل الذي يأخذ مساحة العمل القصصي كلها، أو بالتعبير الرمزي الجزئي على شكل لمسة فنية مركزة(١٨٢)، كما في قصة (الانـزلاق) (١٨٣) لخالد حبيب الراوي:

إذ استطاع القاص أن يعبر رمزيا عن واقع الحدث القصصي، فبعد أن خانته زوجته مع صديقه ورؤيته لها)تلين كالقماش بين يديه، وجسدها يرتعش بين الكفين الكبيرين) وقد كثف بالرمز في الجمل الأخيرة من القصة)تقدم الرجل نحو امرأته، كان عنكبوت صغير يركض في زوايا الغرفة، مر بذبابة ميتة في شراكه ثم

اختفى) فهذه الذبابة الميتة في أسرها ليست سوى الزوجة التي نكتشف ما يوحي بمعاناتها وواقع علاقاتها غير الطبيعية بزوجها وذلك من خلال ما توحيه دلالات كل من (الشرك)، (الموت)، في صورة المعادل الرمزي فضلا عن دلالة العنكبوت على الزوج صاحب الشراك المميتة وتعبيره عن موقفه من زوجه وتركه لها بركض العنكبوت الصغير ومجاوزته للذبابة الميتة بعد مروره بها(١٨٤).

ويتعاضد الانزياح اللغوي مع المكونات اللغوية الأخرى (لإثراء الدلالة وإكسابها مزيدا من الخصب والغنى إذ إنه يعطي المفردات والتراكيب مداليل جديدة، ويبعث فيها الحياة بعد أن تكون قد استهلكت وفق تعبيراتها المضادة)(١٨٥)، ويعده نعيم اليافي من اخطر عناصر الظاهرة الأسلوبية ومكوناتها لأنه يستمد منزلته من خلال علاقة الخطاب الأصغر (النص) بالخطاب الأكبر (اللغة) وهو الأهم(١٨٦).

هوامش الفصل الثالث

١. في تقنية القصة القصيرة جداً (الديك الأعرج) للقاص يحيى الخواجة، أ. د. صبري مسلم، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ٧٥٣، بتاريخ ٧/٤/٢٠٠١.
٢. القصة القصيرة جداً في العراق ١٩٦٨- ٢٠٠٠: ٢٢.
٣. جماليات المغامرة- قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جداً، حسن المناصرة: انترنت.
٤. القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق: ٢٧
٥. بنية النص السردي، حميد لحمداني: ٤٥.
٦. العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار: ١٠٩
٧. مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، لوسيان غولدمان، ترجمة: خيري دومه، مجلة فصول، مج١٦، ع٢، سنة ١٩٩٢: ٣٨.
٨. القصة القصيرة الحديثة في العراق، عمر الطالب: ٧.
٩. القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق: ٢٥.
١٠. خمسون قصة قصيرة جداً، المقدمة بقلم: شجاع العاني: ١٠.
١١. فن كتابة الأقصوصة: ١٩.
١٢. المصدر نفسه: ١٢.
١٣. القصة القصيرة جداً في العراق ١٩٦٨- ٢٠٠٠: ٦١.
١٤. الشعرية: ٧٠.
١٥. البناء الفني في الرواية العراقية، شجاع العاني: ٦٣.
١٦. القصة القصيرة جداً في العراق ١٩٦٨- ٢٠٠٠: ٦٣.
١٧. المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم: ١٠٩- ١١٠.

١٨. حب مع وقف التنفيذ: ١٧.

١٩. بقية ليل:١٦.

٢٠. المصدر نفسه: ٢٤.

٢١. المعلم، يوسف الصائغ: ١٤٠.

٢٢. فن كتابة الأقصوصة: ٧١.

٢٣. القصة السورية القصيرة جداً في عيون كتابها، انترنت.

٢٤. ينظر: في الأدب المقارن: ٤١.

٢٥. م.ن: ٤١.

٢٦. القصة العراقية القصيرة جداً- عن المصطلح والصورة التاريخية، باسم عبد الحميد حمودي، مجلة الأقلام، العدد ١١-١٢، ١٩٨٨: ٢٧٤.

٢٧. فن القصة القصيرة بالمغرب: ٣٦.

٢٨. ينظر: التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق المغربية، ع٨-٩: ٨.

٢٩. ينظر: القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل(الأفق الجديد)، محمد عبيد الله:٢٧٣-٢٧٤

٣٠. القصة القصيرة جداً مقاربة بكر: ٣٤- ٣٥.

٣١. حركة الشخوص في الشرق المتوسط، إبراهيم جنداري، الموقف الثقافي، ع٢٧، ٢٠٠٠: ٨٦.

٣٢. نظرية الأدب. أوستن وارين، ورينيه ويليك، تر محيي الدين صبحي: ٨١.

٣٣. السيناريو، سد فيلد، تر: سامي محمد: ٣٧.

٣٤. في مفهوم الشخصية الروائية، إبراهيم جنداري، الأقلام، ع٢، سنة ٢٠٠١: ١١.

٣٥. حبة الخردل، دراسات نقدية، إعداد خالص إيشوع بربر: ٦.

٣٦. سيمولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا أنموذجا)، سعيد بنكراد: انترنت

٣٧. تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، شريبط احمد شريبط: ٢٣.

٣٨. المصدر نفسه: ٢٣.

٣٩. المصدر نفسه: ٢٤.

٤٠. المصدر نفسه: ٢٤

٤١. المصدر نفسه: ٤١.

٤٢. الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، فرانك أوكونور، ترجمة د. محمود الربيعي: ١٣.

٤٣. فن كتابة الأقصوصة: ٢٤.

٤٤. المصدر نفسه: ٢٩.

٤٥. ٥٠ قصة قصيرة جداً، المقدمة بقلم: شجاع العاني: ١٣.

٤٦. المصدر نفسه: ١٣.

٤٧. المرأة في القصة العراقية القصيرة، شجاع العاني: ٢٢.

٤٨. الحوار القصصي، فاتح عبد السلام: ٤١.

٤٩. تحليل الخطاب الروائي: ١٩٧.

٥٠. حب مع وقف التنفيذ: ٢٧.

٥١. القصة السايكولوجية، دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ليون أيدل، تر محمود السمرة: ١١.

٥٢. تولستوي فنانا، حياة شرارة: ٨٠.

٥٣. الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام: ١٢٧.

٥٤. الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، تر: د. اسعد رزوق: ٢٧.

٥٥. نقلاً عن: إذن ما الزمن؟، ريتشارد غيل، ترجمة: خالدة حامد، مجلة الموقف الثقافي، ع٢٩، سنة ٢٠٠٠: ١٨.

٥٦. الوجود والزمان والسرد- فلسفة بول ريكور، تحرير: ديفيد وورد، ترجمة: سعيد الغانمي: ٥٢؛ ينظر: الزمن في الأدب: ١٤.

٥٧. إشكالية الزمن الروائي، د. صالح ولعة، مجلة موقف الأدبي، ع٣٧٥، سنة ٢٠٠٢: ١٣.

٥٨. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، الدكتور إبراهيم جنداري: ٤٩.

٥٩. نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس: ١٧٩.

٦٠. ينظر: مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا،

مجلة آفاق المغربية، ع٨-٩، ١٩٨٨: ٣٢.

٦١. ينظر: خطاب الحكاية جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون: ٦٩- ٨٦.

٦٢. آليات السرد في (القصة القصيدة)، ادوارد الخراط، مجلة فصول، مج٨، ع٣-٤، سنة ١٩٨٩: ١٢٧.

٦٣. القصة القصيرة جداً- مقاربة بكر: ٣٥.

٦٤. فن كتابة الأقصوصة: ٧.

٦٥. القصة القصيرة جداً في العراق من ١٩٦٨- ٢٠٠٠: ٩١.

٦٦. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد: ٧٣.

٦٧. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٠٣.

٦٨. تشكلات الوعي وجماليات القصة، أيمن إسماعيل بكر: ٧٠.

٦٩. خطاب الحكاية: ٥١.

٧٠. مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي، وجميل شاكر: ٧٧- ٧٨.

٧١. الليلة الثانية بعد الألف: ٧.

٧٢. المصدر نفسه: ١٣.

٧٣. فن كتابة الأقصوصة: ١٥.

٧٤. مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا: ٧٦.

٧٥. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٢٠.

٧٦. أفق آخر: ٣٩.

٧٧. واجهات براقة، فرج ياسين: ٨٦.

٧٨. بقية ليل، عبد الستار ناصر: ٢١.

٧٩. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٠٤.

٨٠. تشكلات الوعي وجماليات القصة ة: ٧٥

٨١. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: ٨٢.

٨٢. في السرد- دراسات تطبيقية، عبد الوهاب الرقيق: ٥٤.

٨٣. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٣٣.

٨٤. واجهات براقة: ٨٠.

٨٥. المدفن المائي: ٧١.

٨٦. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٣٢.

٨٧. صنوبرة ليمامة المحاق: ١٦.

٨٨. المدفن المائي: ٧٥.

٨٩. ينظر:الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٢٧.

٩٠. الطائر. حنون مجيد: ١١٥.

٩١. مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي: ١٤٩.

٩٢. بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، محمد السيد إسماعيل: ١٨.

٩٣. المكان في العمل الفني- قراءة في المصطلح، د. احمد زنيبر: انترنت.

٩٤. العلامة في ثلاثية ارض السواد لعبد الرحمن منيف، فيصل غازي النعيمي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، إشراف د. عبد الستار عبد الله صالح، ٢٠٠٥: ٨٢

٩٥. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٧٥.

٩٦. ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري: ٢١٧.

٩٧. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٨٠- ١٨١.

٩٨. بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم: ١٠٩.

٩٩. الفضاء الروائي في (الغربة) الإطار، الدلالة، منيب محمد البوريمي:٢١، نقلاً عن المكان في العمل الفني، دراسة في المصطلح، د. أحمد زنيبر: انترنت

١٠٠. لمزيد من المعلومات ينظر: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح: ٤١؛ نقلاً عن: بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة: ١٨.

١٠١. جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا: ٣٨.

١٠٢. لأنك معي: ١١.

١٠٣. المصدر نفسه: ٤٣.

١٠٤. المصدر نفسه: ٧٢.

١٠٥. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح: ٤١؛ نقلاً عن: بناء فضاء

المكان في القصة العربية القصيرة: ٢٠.

١٠٦. مرور خاطف: ٥٧.

١٠٧. المصدر نفسه ٢٥.

١٠٨. ينظر: تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، تر مصطفى صفوان:٢٩٢.

١٠٩. أوهاج الحداثة، نعيم أليافي: ٢٠٣.

١١٠. القصة القصيرة جداً مقاربة بكر:٣٩.

١١١. البرج، وفاء خرما: ٧٧.

١١٢. قصص قصيرة جداً، سميحة خريس، مجلة عمان، ع٥٢، ٢٠٠٢: ٢٦

١١٣. المصدر نفسه: ٢٦.

١١٤. شعرية التوقيعة، د. خفناوي العلي، محلة الموقف الأدبي، ع٤١٣، أيلول، ٢٠٠٥: ١٣

١١٥. مقاربة في الائتلاف والاختلاف بين القصة القصيرة جداً والقصيدة ألقصيرة جداً، طراد الكبيسي، جريدة الرأي، الاثنين ٤ كانون الأول، ٢٠٠٦.

١١٦. المصدر نفسه.

١١٧. قصص قصيرة جداً، فاطمة بو زيان: انترنت

١١٨. تساؤل، محاسن الجندي: ١٩.

١١٩. القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق: ٣٥.

١٢٠. المصدر نفسه: ٣٣.

١٢١. الآتي: ٦.

١٢٢. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٢٥٧.

١٢٣. المصدر نفسه: ٢٥٤.

١٢٤. فن القصة القصيرة مقاربات أولى: ٣٩.

١٢٥. الأوديبي : ٣، ٥١، ٦٠.

١٢٦. المتغير الجمالي في القصة القصيرة المعاصرة، حلمي بدير، مجلة إبداع، ع٦، ١٩٨٤، ١١١.

١٢٧. ينظر: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ٢٤٩- ٢٥٠؛ إشكالية القصة القصيرة، غالي شكري، مجلة إبداع، ع٦، ١٩٨٤: ١٦.

١٢٨. حكايات الغرف المعلقة: ٤٥

١٢٩. أفق آخر: ٥.

١٣٠. الاعتراف بالقصة القصيرة: ٢٣

١٣١. القصة القصيرة جداً، مقاربة بكر: ٤١.

١٣٢. تقنية القصة القصيرة جداً (الديك الأعرج) لدريد يحيى الخواجة،صبري مسلم، انترنت.

١٣٣. المصدر نفسه.

١٣٤. القصة القصيرة جداً بالمغرب مواقف ورؤى، استطلاع عبد الله المتقي، انترنت

١٣٥. القصة القصيرة جداً بالمغرب مواقف ورؤى، استطلاع عبد الله المتقي، انترنت.

١٣٦. ينظر: مرور خاطف، المقدمة، فيصل دراج: ٧.

١٣٧. المصدر نفسه: ١٩.

١٣٨. المصدر نفسه، المقدمة بقلم: د. فيصل دراج: ٨.

١٣٩. ما هي قصيدة النثر، فرزند عمر: انترنت

١٤٠. ينظر: تداخل الأنواع القصصية في القصة المصرية القصيرة: ٢٥٢.

١٤١. النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سوريا، عادل الفريحات: ١٦.

١٤٢. العربة: ٢٣.

١٤٣. المصدر نفسه: ٩.

١٤٤. العربة، مقدمة المجموعة، عبد الستار ناصر: ٨-٩.

١٤٥. حبة الخردل: ٥١.

١٤٦. ظاهرة القصة القصيرة جداً، عبد الله أبو هيف، مجلة الآطام، ع٢١، ٢٠٠٥ :٧٣.

١٤٧. القصة القصيرة الفلسطينية- ميلادها وتطورها، ياسين فاعور: ٢٤١.

١٤٨. القصة القصيرة في فلسطين والأردن: ٢٥١.

١٤٩. دراسات في القصة القصيرة "وقائع ندوة مكناس" : ٥٣- ٥٤.

١٥٠. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: ١٦٩.

١٥١. شعرية الحداثة، عبد القادر عبو، الموقف الأدبي، العدد ٣٩٢، السنة ٢٠٠٣: ٣٢.

١٥٢. القصة القصيرة في ليبيا، محمد معتصم: انترنت.

١٥٣. القصة القصيرة جداً قراءة في التشكيل والرؤية، علي حسين محمد: انترنت.

١٥٤. الأدب والفن البصري في القرن التاسع عشر في فرنسا- ١٩٦٣، شارل بودلير وأعمال يوجين ديلاكروا ١٨٦٣؛ نقلاً عن اللوحة والرواية، جيفري ميرز، تر: مي مظفر: ٧.

١٥٥. القصة القصيرة في الأردن، عبد الرحمن ياغي: ١٠٩- ١١٠؛ نقلاً عن: القصة القصيرة في فلسطين والأردن: ٢٥٣.

١٥٦. قراءة في التشكيل والرؤية، علي حسين محمد: انترنت.

١٥٧. الكرسي الأزرق: ١٠.

١٥٨. ينظر: في الشعرية: ١٢٩.

١٥٩. أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل: ٦٥.

١٦٠. الكرسي الأزرق: ٨.

١٦١. شعرية الحكي في الكرسي الأزرق لعبد الله المتقي، مصطفى لغتيري: انترنت.

١٦٢. الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، صالح هويدي: ١٥.

١٦٣. م. ن: ١٨.

١٦٤. التلقي والتأويل مدخل نظري، محمد بن عياد، مجلة الأقلام، العدد ٤، سنة ١٩٨٨: ٧.

١٦٥. القصة القصيرة في فلسطين والأردن: ٢٥٤.

١٦٦. م. ن: ٢٥١.

١٦٧. التمهيد:١٠.

١٦٨. ندوة القصة القصيرة في الأردن، الياس فركوح، مجلة أفكار، العدد١١١، سنة ١٩٩٣: ١٢٤.

١٦٩. القصة القصيرة في فلسطين والأردن: ٢٦٠-٢٦١.

١٧٠. قصص قصيرة جداً، علوان السلمان، جريدة الدعوة، العدد ٢٠٥، الخميس ٧ تموز، ٢٠٠٥.

١٧١. م. ن.

١٧٢. القصة القصيرة في فلسطين والأردن: ١٦٩.

١٧٣. المصدر نفسه: ٢٠٩.

١٧٤. الكرسي الأزرق: ٢٣.

١٧٥. الشعرية البنيوية: ١٦٧.

١٧٦. التفضيل الجمالي، د. شاكر عبد الحميد: ٢٩.

١٧٧. ما وراء اللغة، عبد السلام المسدي: ٥١- ٥٣.

١٧٨. الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث- ١٩٦٠- ١٩٨٠، د. صالح هويدي: ٣٠.

١٧٩. الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث- ١٩٦٠- ١٩٨٠: ٣١.

١٨٠. جماليات المغامرة- قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جداً، حسين المناصرة: انترنت.

١٨١. تشكلات الوعي في القصة القصيرة: ٩٧- ٩٨.

١٨٢. الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ١٩٦٠- ١٩٨٠: ٢٨٩.

١٨٣. الجسد والأبواب: ٧٨.

١٨٤. الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ١٩٦٠- ١٩٨٠: ٢٧٩.

١٨٥. القصة القصيرة جداً- مقاربة بكر: ٤٣.

١٨٦. أطياف الوجه الواحد: ٩١.

الفصل الرابع
تقانات القصة القصيرة جداً

مدخل

تعد التقانة الوسيلة التي تستطيع القصة القصيرة جداً بوساطتها أن تفعل خصوصية (عوامل التأثير الاتصالي والدلالي مثل المجاز، والمفارقة، والسخرية، والانزياح، والترميز، والتوتر، والإيقاع)(١) ويحيل هذا المصطلح إلى القدرة الذاتية في التعامل أولاً، وحاجة وجوده في هذه القصة أو تلك ثانياً، فالتقانة (تحتمل كثرا من المرونة بحيث يمكن أن تمتد أو تتقلص حسب السياق الذي ترد فيه (...) فهي تسهم إسهاما منقطع النظير في تشكيل خصائص النص ومنحه المزيد من العمق، والجدة، والابتكار، والإدهاش)(٢)، وتختلف هذه التقانات من باحث لآخر فهي عند احمد جاسم الحسين (خصوصية اللغة والاقتصاد، والانزياح، والمفارقة، والتناص. والترميز، والأنسنة، والحيوان، والسخرية، والبداية والقفلة)(٣)، وعند يوسف حطيني (التناص، التشخيص، الإيقاع، العنوان، الحوار)(٤)، ولم تتطرق إليها الباحثة زينب عبد المهدي نعمة في بحثها الموسوم (القصة القصيرة جداً في العراق ١٩٦٨- ٢٠٠٠) وربما كان هذا أحد المآخذ على بحثها.إن تخلي التقانة عن الوجود النصي في القصة القصيرة جداً يخفت من وهج تلك القصة، لكنه لا يمسخ هويتها النوعية، مثلما يفعل غياب العناصر كما بينا في الفصل الثاني على الرغم من أن (لها أثرا كبيرا في تكون الأركان وتبلورها)(٥)، وقد توصلنا إلى ثلاث تقانات انطوت على قدر كبير من الأهمية في التحفيز الدلالي أو التعدد القرائي، وقد تم الاختيار على أساس هيمنتها في هذه الكتابة القصصية، وقد تجاوزنا بعض التقانات ليس لعدم أهميتها وإنما لقلة استخدامها، وعلى حد ما توفرت لدينا –على الأقل- من مجموعات قصصية وقعت بين أيدينا وخضعت للتطبيق.

المبحث الأول
المفارقة

وهي من التقانات التي تفعل القصة القصيرة جداً وتشكل احد أسسها الجمالية، إذ تحول التداولي الحياتي إلى معطى لغوي ذي حمولات متزاحمة وتقترح اقتفاء حساسية الخطاب الإنساني في (واقع متخم بالمفارقات اليومية الساخرة ومجالات الحياة المختلفة، فهي توفر لنا فرصة التقاط المفارقات ورسم صورة كاريكاتيرية سريعة نافذة لحاله ما. بطلها ضمير الغائب (هو) في معظم الأحيان يتخذه قناعا لئلا يتعرض للمساءلة من قبل الأطراف المهيمنة التي تسهم أصلا في صنع مسافات ذلك الواقع الشعري- إن صحت السخرية – فتعري ما يكتظ به من مفارقات وتناقضات سريالية حادة وتفضحه، فكأن أفضل ما يلتقط ذلك كله ويلدغه على عجل هو القصة القصيرة جداً، ففيها العنوانات نكرة، والشخصية مفترضة غائبة، والحدث مكثف جداً) (٦). وهي اختبار لسلطة المتلقي داخل المتن القصصي الذي يأخذ شكلا مجازيا فتسهم مكوناته (عناصره، تقنياته) في التعبير عن وضع معين فمثلا قصة (دي موقراطية) لمحمد جمال طحان التي أوردنا نصها في المبحث الثاني توفر شخصيتها (ظاهريا) التقدم والإنسانية، بينما يكشف حدثها (ضمنيا) الدسائس والحقد. أي إننا إزاء مستويين للغة: مستوى ظاهري يهيئ الصور ومستوى ضمني يهيئ المفاهيم فـ(تبدو الصورة بدلالات معينة، لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدأت به) (٧).

يتكئ بناء القصة القصيرة جداً على منظومة من المفارقات المتشكلة من خلال السخرية والدعابية فتجد أنفسنا في عالم يمتلئ بها، ويقودنا إلى مستويات لتعددية

القراءة أو الإيحاءات، لأن المفارقة لعبة عقلية ذكية ومن أرقى أنواع النشاط العقلي، على الرغم من أنها تشكل إستراتيجية في الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل، لكنها في الوقت نفسه تنطوي على جانب ايجابي، فهي سلاح هجومي فعّال، وهذا السلاح هو الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد وليس عن الكوميديا. وتقوم المفارقة على الغموض، وذلك بالاعتماد على التخييل في تجاوز الواقع كلياً وتجسيد الأحلام في هيكلية جديدة غير مطابقة له(٨).

والمفارقة تعني في ابسط صورها القصصية جريان حدث بصورة عفوية على حساب حدث آخر هو المقصود في النهاية أو هي تصرف الشخصية تصرف الجاهل بحقيقة ما يدور حوله من أمور متناقضة لوضعها الحقيقي- وهي تقانة قصصية لا غاية لها إلا الخروج على السرد المباشر وهو خروج يبعث على الإثارة والتشويق ولها أربعة عناصر(٩) :

١- وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد: المستوى السطحي والمستوى الكامن الذي يلح القارئ على اكتشافه أثر إحساسه في تضارب الكلام.

٢- إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الكلي الخاص

٣- التظاهر بالبراءة التي قد تصل إلى حد السذاجة أو الغفلة.

٤- لابد من وجود ضحية متهمة أو بريئة أو غافلة، وهذا ما يجعل المفارقة منطوية على المضحك والمبكي معاً.

إذن هي معطى لغوي تتحكم فيها التضادات الثنائية وتكمن جماليتها في أنها تورط المتلقي في اكتشاف (قول شيء وتقصد غيره) (١٠) أو (أن تمدح لكي تذم وتذم لكي تمدح) (١١). أو (سخرية وهزء) (١٢). ويعدها يوسف حطيني إحدى نقاط الخلاف مع احمد جاسم الحسين، فيما يخص عناصر وتقانات القصة القصيرة جداً، فيراها الأول (عنصرا لازماً) (١٣)، وهي: (الأقدر على رفع إحساس المتلقي بالحياة وتزيد من رصيد الوعي الفكري والجمالي لدى الناس) (١٤)ويراها الثاني (تقانة) (١٥)، وهي (تزيد إحساسنا بالأمر وتسهم في تعميق فهمنا للأمور وإيصالها بطريقة إيحائية أجدى في جدران أرواحنا إلى تحريضنا)

(١٦).إن المفارقة التي يعتمد عليها القاص في الموازنة بين نقيضين لها وظيفة إصلاحية في الأساس (فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تحمل ما يكفي من الجد، فهي كما يقول توماس مان عن غوته إن المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق) (١٧). ومن أهم الأنماط التي توفرت في القصة القصيرة جداً ما يلي :

أولاً: المفارقة الدرامية

وهي (المفارقة التي ينطوي عليها كلام شخصية لا تعي أن كلامها يحمل إشارة مزدوجة: إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلم، وإشارة، لا تقل عنها ملائمة، إلى الوضع كما هو عليه، وهو الوضع المختلف تماماً مما جرى كشفه للجمهور) (١٨) ولأجل فهم المعنى الدرامي في المفارقة يجب توفر ثلاثة عوامل فيها هي(١٩) :

١. وجود توتر في العمل القصصي

٢. جهل الشخصية (الضعيفة الغافلة) بحقيقة الظروف التي تحيط بها.

٣. أن يكون المشاهدون (وهنا القارئ) أو من يشارك في صنع الأحداث على علم كامل بوضع الشخصية الحقيقي.

كما في قصة (الرصاصة) (٢٠) لجمال نوري:

(حين تلقى الخبر... انطلق يعدو في الشارع، فرح غريب يقتحم صدره كيف يا ترى يكون ابنه هل يشبهه؟

١. منذ أشهر طويلة وهو يذرع الطرقات والشوارع الواسعة بحثا عن قاتل أبيه.. لقد أضناه البحث ولكنه لا يستطيع أن يرجئ هذا الأمر وقد علم الجميع بقرار ثأره الحاسم.

٢. هل سيكون جميلا! حتما ستكون له عينان واسعتان وانف دقيق ووجه مدور.

٣. يتفرس في الوجوه بحثا عن ذلك الوجه الغادر، ذلك الوجه المدور وتلك العينان الواسعتان والأنف الدقيق.

١. أصبح الآن أبا بحق لقد تحقق حلمه الذي كان يراوده منذ سنين طويلة.

٢. لن يعود دون أن يلطخ يديه بدم قاتل أبيه، لن يعود قبل أن يريح أباه في قبره.

١. ينحرف في المنعطف، خطوات قليلة ويصل البيت، خطوات قليلة...

٢. دخل إلى المنعطف بعد أن ترك خلفه زحمة السوق.

١. خطوات قليلة سيدخل البيت ويجد ابنه وزوجته.

٢. اصطدما في الشارع، حدق احدهما في الآخر.

١. قال له عفوا.. وأسرع يهرول نحو البيت.

٢. هو... هو قاتل أبي بعينه.. الملامح نفسها والصفات نفسها.

١. سيطبع على جبين ابنه قبلة رائعة.

٢. اخرج مسدسه.

١. طرق الباب... يمزقه الانتظار.

٢. أطلق رصاصة غادرة..

١. نفذت الرصاصة إلى صدره.. حاول أن يمسك الباب.

٢. ابتعد عن المكان... ألقى بثقل كبير من على كاهله.

١. سقط على الأرض.. وظل ابتسامة مغتصبة على شفتيه.

٢. انطلق يعدو بزهو.

٣. لم يكن ذنب الرجل الأول أن تكون ملامحه مطابقة لملامح القاتل)

ينهض بناء هذه القصة على صوتين يعرضان بصوت راو خارجي يستبطن أعماق ذاتين مأزومتين.. يقدم موضوع القصة بسخرية مريرة من قانون المصادفة(٢١). وهنا يشكل كسر أفق توقع القارئ مكمن جمالية هذه التقنية فالمصادفة التي أحدثت ما لم يكن متوقعا هي التي عمقت الأثر في السخرية.

ثانياً: المفارقة الملحوظة

ويوضحها د. سي ميويك بقوله (تلك المفارقة التي يتفجر بالقنبلة صانعها، أو الشمع الذي لصق جناحي (إيكاروس) وساعده على الطيران من كريت..يعاد

استخدامه بعد أن ذويته الشمس ليكون سببا في سقطته)(٢٢). وقد توفرت هذه المفارقة في كثير من القصص القصيرة جداً كما في قصة (الخلاص)(٢٣) للقاص أحمد زياد محبك، إذ أراد أحد سكان الطابق الخامس أن يتخلص من قطة ميتة أمام باب داره، فأزاحها بقدمه لتصل إلى الطابق الرابع، وأزاحها الآخر فوصلت إلى الطابق الثالث، وهكذا إلى أن وصلت إلى قبو العمارة، فانتشرت الرائحة في كل العمارة وتذمر جميع سكانها، ليقع الرجل الأول في أحبولته التي لم يعد بمقدوره التخلص منها، ويظل السؤال عن مصدر هذه الرائحة دون جواب. في مثل هذه المفارقات (يغدو الأشرار ضحية شرورهم، ويغدو المجرم وهو يمارس درجة عالية من الإجرام ضحية مجرم آخر، يمارس اللعبة نفسها، بالضبط بهذا المعنى يكون كمن سقط في حفرة حفرها بنفسه)(٢٤)، وكما في قصة (انتقام)(٢٥) لوفاء خرما:

(لأنه فقير مسكين تحايلوا عليه. انتزعوا عينه. زرعوها لرجل غني. مقابلها زرعوا له عين كلب.

حين رفعوا الضمادة عن وجهه، رأى كل رجل فيهم على هيئة عظمة. أغار عليهم وقرقشهم واحدا واحدا)

ثالثاً: المفارقة اللفظية:

وتعد (نمطا علاميا أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهر وينشأ هذا النمط من كون الدال يؤدي مدلولين متناقضين، الأول مدلول حرفي ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي، وهنا تقترب المفارقة من الاستعارة أو المجاز وكلاهما في الواقع بنية ذات دلالات ثنائية (...) تشتمل على علاقة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول)(٢٦)، ومن أنماطها الفرعية مفارقة السخرية، إذ إن (استعمال السخرية في القص يشير إلى تنبه للمقدرة الاستعارية للغة وإمكانية الترميز التي تتيحها العبارة المراوغة فضلا عن أن هذه السخرية ترفد القص بجملة من الخصوصيات بعضها يتعلق بالتعدد الدلالي وإمكانية تنوع التأويل دون أن ننسى الطرفة وأثرها في المتلقي والتشويق الذي هو أحد

خصائص القص (....) وتتسع دائرة السخرية الخالقة للمرارة عبر الاستفادة من المفارقة في تقديم بعض الأفكار مما يجعل الأحداث أكثر حفراً في النفس لأنها لا تتكئ على الإضحاك بل على اكتشاف مأساوية بعض الحالات خلال تقديم الوجه الآخر لها) (٢٧). نستنتج من هذا أن علاقة المفارقة بالقصة القصيرة جداً هي علاقة جمالية توصيلية تجسد في النص معطياتها الساخرة، كما في قصة (غبطة (٢٨). لمحمود شقير) ذلك الرجل، الذي يعمل مأمورا لمستودع الكتب، يقضي اغلب أيامه وسط أعداد كبيرة من الكتب لكنه لم يقرأ كتابا واحداً منها، يقول إنه رأى وسمع في حياته ما يغنيه عن القراءة، ويقول مبررا كسله: ثمة كتب بائسة لا تستحق الاهتمام. وذلك الرجل يغتنم العطل للتنزه مع زوجته وأطفاله، ولتناول طعام الغذاء تحت الأشجار، هناك يتمدد على ظهره يربت على بطنه من الشبع، يضع يده على كتف زوجته التي تجلس لصقه يمررها بحنان على ظهرها، ويستمر في ذلك، إلى أن تستقر يده قرب عجيزتها، ولا يلبث أن ينام). لقد تعاضدت تقنيتا التكثيف والمفارقة في هذه القصة وقدما لنا فائدة جمالية ودلالية عكست القصة بواسطتهما واقع يستحق السخرية، رجل بليد همه كرشه (يربت على بطنه من الشبع)، ومكتبة متخومة بالمعرفة، رأس خاو وخال إلا من الخواء، ورؤوس استقرت فوق الرفوف بعد أن نزفت أدمغتها ما تستطيع من فكر وثقافة و(المعالجة هنا تنظر إلى أكثر من هدف. حالة الرجل الكسول وإعراضه عن الكتب، وطبيعة ما يجري في هذه الكتب، ثم طبيعة الرجل في الآخر فهو كسول ونمطي في كل شيء وما يكشفه من وراء النص هو تعريه للظواهر والحالات التي يسبقها الواقع على مسيرته) (٢٩).

وهنا أدّت وظيفتها الهجائية بسخرية مريرة. ولا يفوتنا أن نذكر أن هدفها حسب ماكس بيربوم هو (إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا) (٣٠) إذ تتغير وظيفتها من (الناحية الدلالية) إلى (الناحية الأسلوبية) فتسهم في الاختزال والتكثيف اللغوي الذي يؤدي بدوره إلى خاصية القصر جداً. وتبتعد المفارقة الساخرة من المعنى المسطح للفكرة أو النظر إلى مستوياتها كهدف خطي يتلاشى حين يتم تشخيص المعنى لكي تقترب من مفازات أعمق تتدرج في تناولها خلفيات عواملها

النفسية وانعكاساتها فترسم بما يوائم تطور الحدث جدلية تستمد نضوجها من فضائها وفلسفة الأشياء فيه فتتسع دائرتها وتبرز بمقدار قوة الإسقاط الرمزي وتتحد من مخيالها السردي أداة مهمة للوصول إلى قلب المشهد وفق إيقاع تصويري يستوعب عوق اللحظة ويستكشف من خلال طبقات الشعور الإنساني محنة الدفاع عن المعاناة التي تستحضرها الذاكرة الوجدانية في تكثيف الفكرة دون الوقوع في شراك التضخم والمبالغة بوصفها عنصرا من عناصر البحث والتقويم في مواطن السلب في المجتمع(٣١) كما في قصة (بدائية)(٣٢) لأحمد جار الله ياسين:

(غادر صديقي (غوغان) إلى تاهيتي وغادرت أنا إلى البيت، وهكذا افترقنا، وبعد سنوات التقينا ثانية على الرصيف قرب (سوق الأربعاء) حيث رأيته مبتسما في إحدى مجلات الرسم القديمة تحيط به وبلوحاته الحسناوات التاهيتيات بملابسهن البدائية. إشتريت المجلة مبتسماً وغادرت الرصيف مخترقا ملابس البالات التي كانت عرباتها تحيطني من كل جانب) إن حضور تقانتي السخرية والتناص في مواجهة الراوي مباشرة للقارئ يخلق نوعا من التوازن بين كشف الواقع المتجه نحو بدائيته وعمق المرارة والبؤس التي خلفها غوغان في لوحاته وهو يرسم التاهيتيات في بدائية يفارق بوساطتها بين القبح والجمال، بين التخلف والتقدم إذ استطاع القاص بدوره أن يخلق توازنا بين الواقع العراقي المتردي جراء الحصار الذي فرضته أمريكا وحروبها الشرسة على العراق وعودة الحياة إلى بدائيتها والواقع الحضاري الذي كان يجب أن يتحقق لولا هذه الحروب. ف(البالات) و(العربات) علامتان مضيئتان في هذا الجانب وتحتاج مثل هذه المفارقة إلى حساسية مفرطة يودعها القاص كشفا لحظيا يختزل فيه الوهم/ الحقيقة والكذب / الصدق كما في قصة (صدفة)(٣٣) (الشاب المجنون بالوراثة، التقط بلسانه صدفة كلمة (أحبك) بعد أن سقطت سهوا على الرصيف من حوار بين عاشقين عابرين مرا بقربه، فأخذ يمضغها ويصرخ بها في الطرقات بين الناس لسنوات طويلة، حتى حظي باحترام الناس جميعاً لأنه في الأقل جن بسبب امرأة يحبها كما كان كبار السن يخبرون احدهم كلما مرّ بقربهم ذلك المجنون بالوراثة).

وتتعدد طرائق استخدام مفارقة السخرية (في الوقت الذي يلجأ فيه بعض القصاصين إلى المبالغة في استخدامها، يتكئ آخرون على مفارقات غيرها وآخرون على بعض الأوصاف الجسدية، إذ ليس مهما أن تحضر السخرية في النص فقط بل المهم أن تترك بصماتها الخاصة بها، وألا يكون الإضحاك رئيسيا، وان حملت ظاهرة الإضحاك، فإنها تخفي أبعادا مأساويا تنجح في تصوير الفرق بين نموذجين متضادين للحالات التي نعيشها على ارض الواقع) (٣٤)، فيعتمد أساسها البنائي على المفارقة لا بوصفها لجوءا إلى الرمز أو المجاز، وإنما بوصفها كشفا متوازنا بعيدا عن الغموض والتيه المتعمد أحيانا، فهو قريب المأخذ ولكن دون تقريرية أو خطابية تفقد القصة فنيتها، فالسخرية (تحتاج إلى دقة في الملاحظة ومقدرة في الكشف، إذ يشكل استخدامها نقطة تحول في حضورها القصصي وبسبب تمكنها من تشكيل نمط خاص بها مكن كتاب القصة القصيرة جداً بشكل خاص من قول كثير مما يريدونه وقد باتت تجذب الكثيرين في ضوء القراءة المتميزة) (٣٥)، وإذا حاولنا تجزئة التعريف الرئيس الذي أورده الباحث خالد سليمان نقلاً عن معجم أكسفورد (٣٦) نستطيع أن نحصل على ثلاثة تعريفات فرعية للمفارقة توفرت في القصة القصيرة جداً وهي:

١- أن يعبر المرء عن معنى ما بلغة توحي ما يناقض هذا المعنى أو يخالفه ولاسيما بان يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح ولكن بقصد التهكم والسخرية.

ويقترب هذا التعريف من كشف تضادات الأفعال الحياتية المعيشة، ومشاكساتها التي ازدادت وتسارعت مع تواري بساطة الحياة كما في قصة (موعظة) (٣٧) للقاص أحمد زياد محبك:

(يا بني لا توقف سيارتك على طرف الرصيف فيظن الناس بك الضعف، أوقفها في وسط الطريق، اقطع بها الشارع، اصنع أزمة في المرور يرهبك الناس ويتجنبونك.

يا بني لا تقد سيارتك بلطف ولا هدوء ولا بطء، قدها بسرعة، ولو في شارع مزدحم، واجعل الجانب الأيسر من الطريق دائما لك، لا تسمح لأحد بتجاوزك.

يا بني عندما تنطلق بسيارتك من أمام دارك فانطلق بها بأسرع مما يتوقع، واجعل العجلات تسحج الإسفلت، وكذلك عندما تصل، ليحس كل الجيران بوصولك إلى المنزل أو مغادرتك وليروك وليكن لك ضجيجك المميز، يعرفك به الجميع.

يا بني اجعل كل الناس من مشاة وركاب يرهبون سيارتك، لا أجمل من أن ترى الناس من المشاة وهم يتقافزون ويركضون أمامك مثل الأرانب، ولا أجمل من أن ترى أصحاب السيارات الأخرى وهم يرهبون من المرور بجوارك، أو محاولة تجاوزك.

يا بني إن يكن في المدينة كلها سيارة واحدة، فلتكن هي سيارتك، وان يكن في المدينة ألف سيارة، فلتكن سيارتك وحدها المعروفة من بين الألف)

يشتبك في هذه القصة المديح بالنصح والتشجيع بلغة يعلو فيها الخطاب، إذ يوحي ظاهريا أن المخاطِب يقف إلى جانب المخاطَب، إلاّ أن الحقيقة ليست كذلك، فهو يخفي في العمق هجاء لاذعا، وانتقادا حادا، لنكتشف بسهولة هدف هذه التقانة، التي تريد أن تسخر من هذا الخصم الضعيف، والمهزوز في أدنى توصيفاته المتواضعة، وهي تأخذ في كل مقطع من المقاطع الخمسة تقابلا بين عالمين، (القوة/ الضعف) في المقطع الأول، (الهيمنة/ الخضوع) في المقطع الثاني، (الغرور/ التواضع) في المقطع الثالث، (الاندفاع/ التقهقر) في المقطع الرابع، (الواحد/ الكل) في المقطع الخامس، وتتناص هذه القصة مع قصة (وصية)(٣٨) للقاص زكريا تامر الذي قلما تخلو قصصه القصيرة جداً من هذه التقانة إن لم نقل تتوفر فيها جميعاً.

٢- هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملائمة الأشياء.

ويبدو أنها تقترب أكثر من التضادات التي تعري النفس البشرية من (صبوات وأحلام وخلجات.. وغيرها) كما في قصة رقم (١٠٢)(٣٩) من مجموعة (لمست يوما رداءها) للقاصة ضياء قصبجي:

(مفاجأة مذهلة.. وأنا جالسة مكاني، وأفكاري هناك في عالم أرحل إليه كثيراً، وأنسى الوجود لولا صوت ارتطام الكأس بمنضدتي، وضع الكأس الممتلئ أمامي، انتبهت، ومن اليد إلى الجسد إلى الوجه ارتفعت نظراتي.. وكان الوجه أمامي..

أواه يا هذا الوجه المنير، الذي لم يبقَ من نوره وألَقه واحمراره غير نور خافت، واصفرار باهت.. بذهول واستغراب، ودقّات قلبي تجاوبت مع عيني بسرعة عجيبة قلت له.. لذلك الذي أحبّه منذ القديم، ولم أنسه في أيّ يوم وليل.

. عدتَ أخيراً..؟! بعد عشرين عاماً خلَت..؟

. نعم لقد عدتُ بعد عشرين عاماً.

. الأولاد كبروا، وأنا شابَ شعري، وضعُف بصري.

. لا بأس عودتي تعيد الأمور إلى نصابها، على أن تغفري لي فقط.. لتعلمي أنني ما نسيتك لحظة.

. لم أحقد عليك يوماً.. لكنني عشت حياتي، وتأقلمت مع ظروفي.

. لم تنسني، ها إنَّ الاضطراب باد عليك، والفرح الذي شعشع في ثنايا وجهك الجذّاب.

. اجلس إذن.. لديَّ كثير من الأحاديث لكَ، وأريد منكَ الكثير من الخدمات، وأمتلك قدراً كبيراً من الإصغاء لما مرَّ معك من تجارب، وأنتَ تجوب في أنحاء العالم..

. مشتاق لكِ ولقهوتكِ، هلاّ نشرب القهوة معاً.. أحمل لكِ أخباراً سارّة، وهدايا، ونقوداً كثيرة أحمل في جعبتي حياة ممتلئة بالقصص والروايات.

وفيم كانا يحتسيان القهوة، ويعيشان ساعة فرح تعادل كلّ العذاب الماضي.. فتح زوجها الباب بمفتاحه ودخل، قال لها خائفاً:

. مَنْ هذا..؟ ضحكت وقالت:

. ليس غريباً.. إنّه زوجي.

وراحت تعرّفهما على بعض، وهي طبيعيّة تماماً، أما هو فقهوته تحوّلت إلى سمٍّ حقيقي.

فاللقاء الذي حدث بين رجل وامرأة كانت تربطهما علاقة حب قديمة، من المفترض أن يحدث في وقت سابق على هذا الوقت غير المناسب البتة، فهي الآن متزوجة، ويبدو من نهاية القصة أنها سعيدة في زواجها، ويتعامل معها زوجها بحب – ربما – يفوق عن حب الرجل الأول ويختلف، وهي لم تتعاطف معه إلا على أساس النبل الأخلاقي، والموقف الإنساني لا أكثر.

٢- هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور خاص مميز ومعنى آخر ظاهرا موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنين بالقول وكثيرا ما تؤدي دورا تهكميا، كما في قصة (بصراحة)(٤٠) للقاص أحمد جاسم الحسين:

(لم يلتقيا مذ تخرجا من الجامعة، أمطرا وجنتيهما بقبل دافئة، تبادلا هموم الحياة، وغلاء أسعار الكتب.

قال الأول: يا رجل لم تعد الناس تستحي!

تصور. رجل طويل عريض يلبس طقما متميزا قال لصاحب مكتبة(الكتاب الذهبي)

- خزانتي قياسها ٣٠X٤٠ أريد خمسين كتابا!

والمصيبة أنه رد عليه: غدا سيكون طلبك جاهزا!!

- يا رجل الناس لم تعد تقرأ! قال الثاني، وتابع:

آه نسيت أن أسألك: كم كتابا صار في مكتبتك؟

ابتسم الأول وقال: نحو ثلاثة آلاف كتاب!

ردّ الثاني: أنا أكثر منك صار عندي حوالي أربعة آلاف!

حلو! ما آخر كتاب قرأته، استفسر الأول.

أجاب الثاني: الكتب كثيرة يا أخي... آخر كتاب هو عذاب القبر!

ضحك الأول: يا رجل عيب عليك!

نحن في نهاية القرن العشرين وتقرأ مثل هذه الكتب؟

انزعج الثاني من هذا التعليق متسائلا: وحضرتك ما آخر كتاب قرأته؟

تنحنح الأول وعدّل ربطة عنقه: بصراحة!

الوقت يداهمني، المشاغل كثيرة، لكنّني في صبيحة هذا اليوم تمكّنت من إنهاء كتابين معا الأول: حياتك والأبراج!

والآخر: كيف تستعيد شبابك؟)

يستخدم القاص الإضحاك غير البريء لوخز البراءة المكبوتة في دواخلنا كي يعلقم ذواتنا ونحن نجتر بؤس الواقع الذي لا يحسد عليه، الواقع المليء بالخواء، بالتبجح، بالادعاء، بالوهم الذي يغلف صراحتنا تجاه أنفسنا.

المبحث الثاني

التناص

ويشكل التناص مرتكزا أساسيا في الدراسات النقدية الحديثة التي تبني عليه إجراءاتها، كونه يقف راهنا في الشعرية ويتحكم في إنتاجية النصوص وتوالداتها المستمرة فلم يعد هناك نص يؤسس نفسه بنفسه أي إن (كل نصية هي تداخل نصي)(٤١) أو أن كل نص هو (فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه بتقنيات مختلفة)(٤٢)، إذ تشكل هذه التقنية فاعلية قرائية تسهم في فتح المغاليق النصية وتعالق الداخل بالخارج في (إحلال بنيوية علائقية محل البنيوية العازلة في تلقي النصوص قراءة وتحليلا (نقدا) وتأويلا)(٤٣) فالتخلي عن المعطيات العلائقية تخضعنا لصعوبة تشخيص حالات الاتفاق، أو الافتراق بين النص التالي (المركز) والنص السابق (الهامش)(٤٤) أساسه (البحث عن جمالية مفقودة في حد ذاتها ومن اجل ذاتها، ثم القول تبعا لذلك –في القص تحديدا– بتكسير المحكي من منظور خلخلة التركيب، ويتطلب هذا استثمار الصفة التناصية قرائية متعددة تنبذ القراءة الخطية، وتبحث عن تعدد المعنى (المعاني) وتعدد المركبات اللفظية الجامعة التي تتقلب على امتداد نسيج النص (العمل الأدبي))(٤٥)، وهو فاعلية تهتم بالعلامة وتدخل في اتصال أدبي معها فتعيد توزيع وتنظيم مجموع العلامات (منفردة، مركبة) في مرسلات تتمكن من موقعة ذاتها داخل خطاب ما. ولاستقلال العلامة دور تأسيس في عملية التناص لأن اتكاء علامات مرسلة في اتصال فعلي إلى الخارج يجعلها رهينة محدداته هو، فالمرسلة الكتابية تنشئ خطابها الخاص بفعل التناص (٤٦) ولأن القراءة تتم على ضوء مرجعيات كثيرة

أساسا تتعلق بالنص والقارئ لذا فالمعنى المفترض للنص لا يستوي إلا على ضوء عده معنى في النص ومعنى مرجعي في آن واحد، وعدّهما معا متعلقين بالتدال الذي هو نتاج العلائق بين الألفاظ والسياقات الخارجية عن النص التي توجد في حالة افتراضية داخل اللغة. أو يتم إنجازها في الأدب ومن ذلك الإحالة على الخطاب الأدبي الواسع وعلى غيره من الخطابات، وعلى الحوار بين الأشكال والمضامين الثقافية من منظور علائق الحضور والغياب داخل سجل القول والكلام الأدبي بحثا عن إيحائية واسعة أكثر(٤٧).

التناص إذن تقنية تشترك فيها الأنواع الأدبية وتختلف تبعا لاختلاف الأنواع ذاتها، ففي القصة القصيرة جداً يستخدمها القاص لأنها تتيح له (حرية في الحركة أو القول لا يتاحان له تماما خارج التناص)(٤٨)، فضلا عن البعد العلامي الذي ينحرف بالنص عن مساره الإخباري إلى وظيفة جمالية، فالإشارات اللغوية من ترتيب الكلمات أو الاقتباسات أو التلميحات الثقافية بأنواعها المختلفة كلها علامات تحفز التخييل على استنطاق الموجودات النصية لتأسيس فضاء دلالي بين دال (مركز ومكثف) ومدلول (واسع وشمولي). وتحيلنا حرية القاص إلى (الجرأة) التي عدها احمد جاسم الحسين (ركنا)(٤٩) أساسيا يجب تواجده في القصة القصيرة، في حين عدها يوسف حطيني (تقنية) ممكنة الاستخدام وكثير من القصص الناجحة تفتقد إلى الجرأة وأنها ليست حكرا على هذا النوع الأدبي(٥٠).وبعيدا عن الاتفاق أو الاختلاف تشكل حرية القاص فاعلية مهمة في تقنية التناص وفقاً لطريقة استخدامه بوصفه (مجهرا لفهم الواقع)(٥١) أو(عامل إخصاب للقص)(٥٢) أو (فعلا معرفيا يبعث الحياة في النصوص القديمة)(٥٣)، فضلا عن أبعاده الجمالية وخصائصه الكشفية وما يمنحه للنص من غنى وخصب وانفتاح على كوى عديدة من الاحتمالات والرؤى (٥٤) وقد حدد النقاد ثلاثة قوانين للتناص، وهي(٥٥) :

١. الاجترار، وفيه يستمد المؤلف من عصور سابقة، ويتعامل مع النصّ(الغائب) بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجّد السابق حتى لو كان مجرد (شكل) فارغ، وهو أقل التناصات إثارة وحساسية.

٢. الامتصاص، وهو أعلى درجة من سابقه. وفيه ينطلق المؤلف من الإقرار بأهمية النصّ (الغائب)، وضرورة (امتصاصه)، ضمن النصّ(الماثل)، كاستمرار متجدد.

٣. الحوار، وهو أعلى المستويات. ويعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النصّ الماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثية. وتتفاعل فيه النصوص(الغائبة) و(الماثلة) في ضوء قوانين الوعي واللاوعي..

وبعد الإطلاع على ما وقع تحت أيدينا من مجموعات قصصية وجدنا أن القاص قد استخدم هذه التقنية في محورين رئيسين للتناص هما:

١-تناص العنوان

٢-تناص المتن

تناص العنوان :

يشكل العنوان أقصى اقتصاد لغوي في النص الأدبي- وتثير لحظة تلقيه انفعال ما، فتأتي الاستجابة إما في حالتها السلبية أو الايجابية مع داخل النص إذ تشكل تلك اللحظة إغواء للمتلقي بضرورة الولوج إلى داخل النص وكشف مدى ارتباط العنوان بمكونات هذا النص سواء كان نثرا أو شعراً. فهو مهما تعددت تحديداته (ضرورة كتابية)(٥٦) أو (بؤرة النص) (٥٧) أو (مفتاح دلالي) (٥٨) أو (علامة لسانية) (٥٩) يظل علامة لغوية تختزن مكونات النص وتحرك المتلقي باتجاه توريطه في دخول تلك المكونات مع دلالاتها بوصفه (بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى التي تحتها، فالعنوان بهذه الكينونة – بنية افتقار يغتني بما يتصل به من قصة، رواية، قصيدة، ويؤلف معها وحدة سردية على المستوى الدلالي) (٦٠)، ويفترق عنها بوصفه (مرسلة مستقلة مثلها مثل العمل الذي يعنونه ودون أدنى فارق بل ربما كان العنوان اشد شعرية وجمالية من عمله في بعض الإبداعات التي يتوقف اكتشاف المدخل النقدي إليها على بناء نصية العنوان أولاً وقيل أي شيء آخر) (٦١). ولا سيما العنوانات التي تتكون من جملة أو أكثر كما في عنوانات مجموعة

(الأوديبي)(٦٢) للقاص قصي الخفاجي ومثلما يحدد المؤلف العلاقات السياقية التي يختارها من حيث الاتفاق أو الافتراق، فان القارئ يؤشر علاقاتها الإيحائية أيضا في فضاء دلالي يشكل التناص والمفارقة تحفيزين مهمين لاتصال ذرائعي (يطبع عمل المستقبل بالسلبية في مواجهة المرسلة (...) فتحيد فيه فاعلية لغة المرسلة لصالح ومقاصد المرسل) (٦٣) أو اتصال جمالي (يوقف انتاجية المرسلة دلاليا على تفاعل المستقبل معها فهماً وتفسيراً بشكل يغيب عنه – تماماً- شخص المرسل ومقاصده معاً) (٦٤).

وقد جاءت بنية العنوان على أربعة أقسام هي:

١-عنوان مجازي.

٢-عنوان أسطوري.

٣-عنوان شاعري.

٤-عنوان تاريخي.

وجاءت العناوين الرئيسة في جميعها بأنماط ثلاثة هي:

أ. نمط يؤخذ من عنوانات داخلية فرعية مثل مجموعة (مرور خاطف) و(الليلة الثانية بعد الألف) و(الكرسي الأزرق) و(حكايات الغرف المعلقة) و (الأوديبي).

ب. نمط يؤخذ من الجو العام لمضامين القصص القصيرة جداً مثل (لأنك معي) و (أفق آخر).

ج. نمط شذت فيه عنوانات بعض المجموعات فأخذت أرقاما متسلسلة ١، ٢، ٣، ٤.... بوصفه علامة فارقة وظيفتها ترتيب القصص مثل (لمست يوما رداءها) و (العربة).

سبق وذكرنا أن المتلقي يستطيع بوساطة العنوان فتح مغاليق كثير من النصوص وكشف اغماضاتها للوصول إلى دلالة أو دلالات متعددة لأنه (علامة لغوية تتموقع في واجهة النص لتؤدي مجموعة وظائف تخص انطولوجية النص ومحتواه وتداوله في إطار سوسيو- ثقافي خاص بالمكتوب، هو تسمية للنص وتعريف به وكشف له، يغدو علامة

سيميائية تمارس التدليل وتتموقع على الحد الفأصل بين النص والعالم لتصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر فيها النص إلى العالم، والعالم إلى النص لتنتهي الحدود الفأصلة بينهما ويجتاح كل منهما الآخر) (٦٥)، وذكرنا ليس دائما يتوافق العنوان مع المضمون الذي تعبر عنه القصة فأحيانا يخيب أفق انتظار القارئ ويحال إلى شتات دلالي يبتعد عن العنوان ولكن يبقى يشد المتلقي في قراءة القصة وامتلاك الإثارة التي تتحقق بالفضاء الدلالي الذي يشوه العلاقة بينهما ففي قصة (وليمة) (٦٦) يحيل العنوان إلى عرس، فرح، وحين تنتهي القصة نجد أن القاص هيثم بهنام بردى ومن خلال استخدام المفارقة قد شحن الجو القصصي برعب مقزز، فالأسنان الحديدية تعالج اللحم المقدد ليعري حالة الجوع التي وصفتها هذه اللوحة التشكيلة (لحم، عظام، تكورات) ونتساءل مرة أخرى هل العنوان في القصة القصيرة جداً تقنية جمالية مختلفة؟ ونقول ربما لأن العنوان في النص القصير جداً يمنحنا استبصار بأهمية موقعه ووظيفته فهو يمتلك القدرة على الاندماج بوحدة النص حتى يصبح احد مستوياتها التركيبية - الدلالية وعلى هذا الأساس ينبغي فهم العنوان ضمن وظيفته في الدلالة لا أن يهمش في القراءة كما لو انه خارج سياق النص (٦٧). وهنا يقوم العنوان بدور مهم في فهم وتفسير القول القصصي ومثلما نتفق مع يوسف حطيني في قوله (قلما ينجح الكاتب في إطلاق عنوان مثير على قصته فقد يطلق عنوانا لا علاقة له بالقصة، وقد يطلق عنواناً يكشف نهاية القصة وقد يترك قصته دون عنوان) (٦٨). نتفق مع احمد جاسم الحسين في (اختيار عناوين مضادة لمضامين في قصصهم وهم بذلك يخلقون كثيرا من المعارضة والإدهاش الناتجين عن التضاد بين العنوان والنص، فضلا عن كسر التوقع الذي يولده العنوان وقد توظف هذه المفارقة مع ما جاء في النص وتتواشج مع العناصر الأخرى لتسهم مع سواها في تكوين بنية النص ومن ثمة زيادة مداليله وإيحاءاته) (٦٩).

إن تأثير تقنية التناص يبدو واضحا في اختيار العنوان بوصفه (إحدى شفراته) (٧٠) التي تعني المتلقي في فكها بإعادة العنوان إلى إطاره المرجعي والشروع بإنتاج دلالته، إذ ليس العنوان عبارة لغوية منقطعة أو إشارة مكتفية بذاتها بل هو دائما مفتاح تأويلي أساسي لفك مغاليق القصة(٧١). ولا يتناص العنوان مع اللسان

الاجتماعي وما يتكون من نصوص وخطابات ولهجات... إلى آخرة فحسب بل يتناص –كذلك– مع عمله متواصلا عبر المتلقي – أن يكون حلقة لغوية بين الاثنين: اللسان الاجتماعي والعمل(٧٢).

ومن خلال تتبعنا لعناوين المجموعات التي وقعت عليها أيدينا وجدنا أن العنوان المفرد (الاسمي) هو الأكثر شيوعا وبنسبة عالية جداً ويعده يوسف حطيني (قدرا) (٧٣) طبع عنوانات القصيرة جداً بهذا الطابع.

أما تناص العنوانات الداخلية فقد جاء على ثلاثة أنماط.

أ. تناص مع عنوانات أخرى مثل (الليلة الثانية بعد الألف) مع (ألف ليلة وليلة) أو (في بيتنا روبوت) (٧٤) مع (في بيتنا رجل).

ب. عنوانات تتناص مع التاريخ والأسطورة والأدب مثل (هولاكو، المعتصم، برومثيوس، كلكامش، انكيدو، الحطيئة، قيس وليلى، شهرزاد وشهريار.. وغيرها).

ج. عنوانات تتناص مع نصوصها وهي الأكثر شيوعا وبأعداد لا نهاية لها من التمثيل في مجال التطبيق العملي.

وسنختار مجموعة (مرور خاطف) لمحمود شقير لتطبيق ما قلناه، وقد أفدنا – للأمانة العلمية– من دراسة محمود عبد الوهاب (نصية العنوان في قصيدة السياب) التي يرى فيها (أن العنوان إما أن ينتزع بلفظه من النسيج اللغوي أو أن تشتق ويوضع عنوانا له ويقترح تسميته (العنوان الملفوظ) أو أن تشتق عبارة العنوان بملاحظة اشد الأنساق الداخلية للنص بروزا (مهيمنة) بالتوافق معه أو بالتضاد، وإذا أريد للعنوان أن يضلل القارئ أو يشوشه أو يتكتم على دلالته – فيقترح تسميته (العنوان الملحوظ)) (٧٥).

الجدول رقم (١)

العنوان المفرد	المركب الإضافي	المركب الوصفي	المجموع
٨١ مثال: غبطة، حافلة، مقهى، عشاء، عري، قطار	٢ عيد ميلاد الشجيرات الثلاث	١ مرور خاطف	٨٤

جدول رقم (٢)

العنوان	طبيعة وأماكن مختلفة	قضايا نفسية واجتماعية	المرأة	دلالات أخرى	المجموع
مفرد	٣٠	٢٥	٨	١٨	٨١
مركب إضافي	١	١	-	-	٢
مركب وصفي	-	-	-	١	١
النسبة المئوية	٣٦,٩	٢٩,٧			

جدول رقم (٣)

العنوان	الملفوظ	الملحوظ	المجموع
مفرد	٦١	٢٠	٨١
مركب إضافي	٢	-	٢
مركب وصفي	١	-	١
النسبة المئوية	٧٦,١		

استنتاج:

١. إن العنوان المفرد وهو العنوان المهيمن من حيث نمطه التركيبي على قصص المجموعة ٨١/ ٨٤ وبنسبة ٩٦,٤.

٢. هيمنة الطبيعة والأماكن المختلفة على العنوانات بعدد ٣١/ ٨٤، وبنسبة ٣٦,٩ ويليها القضايا الاجتماعية والنفسية بعدد ٢٥/ ٨٤ وبنسبة ٢٩,٧.

٣. لم يتخذ في العنوانات تركيبا اسناديا (اسمي، فعلي) أي خلوه من النقد النحوي.

٤. هيمنة العنوان الملفوظ على العنوانات بعدد ٦٤/ ٨٤ وبنسبة ٧٦,١.

يتكون العنوان الرئيس لمجموعة (مرور خاطف) لمحمود شقير من تركيب وصفي، يوحي إلى العلاقة التفاعلية بين العنوان ومحتويات المجموعة، مؤكداً أن القصص التي في الداخل هي قصص قصيرة جداً (خاطف) تعني سريع جداً و (مرور) مفردة تفسر نفسها إذن سيكون المرور سريعا جداً وقد وفق القاص كثيرا في اختيار العنوان الرئيس، أما العنوانات الفرعية فقد كرر القاص بعضها مثل رائحة: روائح، مقهى/ المقهى، طفل/ الأطفال، الشجرة/ الشجيرات الثلاث، حافة/ الحافلة، فراق/ الفراق، عيد/ عيد ميلاد. وتخضع العنوانات الداخلية لتنظيم ثنائي وضمن تسلسل داخل المجموعة مثل:

حمام/ حافلة، الأول مكان يتحكم بإزالة العالق بينما الثاني محتوى أيضا يحرك ما بداخله وتغيير أماكنهم بالانتقال.

سفر/ عربات العلاقة واضحة بينهما كقصد ووسيلة.

عتبة/ غزو، دالتان على محتوى واحد فإذا كان الأول بدءاً فالثاني منتهى.

حيرة/ حانة، الثاني يطفئ الأول ويتلاشى بمكوناته وعلاقة إيقاعية فالبداية والنهاية والجرس الموسيقي واحد.

نزهة/ رائحة الثاني يعبر عن طبيعة المكان كان يكون حقلا من الزهور.

السؤال/ السوق علاقة لسانية فيها يتحتم ارتباط الأول في الثاني.

عيد ميلاد/ أسى كشف عن المفارقة.

النافذة/ الذكرى العلاقة مباشرة كون الأولى تؤدي إلى الثانية وترتبط هذه العلاقة بذاكرة معظم القصاصين أو الشعراء.

مدى/ جبال الأول يؤدي إلى الثاني الأول أفقي، الثاني عمودي، فالأول إلى المتناهي كالبحر والصحراء، والثاني العليات كالجبال والزقورات والأبراج.

فوق/ حلم العلاقة السايكولوجية.

زيارة/ عزلة الأولى تبدد الثانية.

عيون/ غرفة هي مثل النافذة/ ذكرى.

الفتى/ الأم علاقة رحمية إنسانية.

الطائرة/ كهوف علاقة تضادية الأولى صعودا إلى الأعلى والثانية نزولا إلى الأسفل، الأولى تجلي والثانية اختفاء(٧٦).

وعلى هذا الأساس فالعنوانات الداخلية تتناص مع بعضها أيضا.

تناص المتن:

وتوصلنا إلى عدة أنماط من هذه التناصات وهي:

أولاً. التناص الأسطوري :

ويستخدم القاص هذه التقنية لإبداع حالة تناظر بين الشخصية الأسطورية وثقلها المعرفي، والواقع حسب الحالة المراد تقديمها، إذ يعد (التناص ظاهرة عبر لسانية تنتمي للخطاب وليس للغة كما يراها (باختين))(٧٧). كما في قصة (عزلة أنكيدو)(٧٨) إذ يتفاعل فيها المتخيل الذهني مع الإستراتيجية القرائية، بهدف إخضاع القراءة لانفتاح نصي، يشكل(انزياحا للمعنى الحقيقي لواقعة أنكيدو الراحل إلى العالم السفلي،فالعزلة هنا بقصد التأمل في المعرفة والحياة)(٧٩). أي ابتكار نصية جديدة في قراءة هموم الإنسان من حيث (صبواته وخيباته ومحطات خسائره الكثيرة وهو مذهول إزاء آثار امرأة مغتصبة، وأمام جدران قصر متهاو، أنكيدو الخاسر، المنهزم في معركته مع الوحوش، ضحية الغواية وأمواج البحر المتلاطمة)

(٨٠) وبهذا يتخلى القاص عن النقل والمباشرة، ويعيد صياغة الأصل ويضفي عليها رؤية جديدة، ويوحّد بين أنكيدو والطوفان الجديد، الذي يغرق قلعته ثم يتبعه الموت والخراب، وينزع القاص قناع الملحمة عن وجه انكيدو، ويجعله يبحث عن حل مناسب لأزمته وحصاره، فيجد أمامه مفردات حياة معاصرة مثل جريدة، شال نسائي، أواني بلاستيكية.. وغيرها ولا أحد يتقرب لنجدته من وحدته،) تعطّل الجسد، وتوقف الحلم وإنتاج الأحلام، تسربت ديدان الفناء في الغضاريف، واستحال كل شيء إلى مجرد رمال وهمية رطبة.) ويعود القناع الملحمي للنص، مؤكدا إثبات أزمة الإنسان المعاصر في مفردات العلاقات الاجتماعية، وإخطبوط

الحصار الإجرامي، فالقصة تجسد إشكالية الإنسان المعاصر في مواجهة حياة قاسية تملؤها المعوقات والمصدات التي تصادر حريته وتضغط عليه وفي مقدمتها الحصار الأمريكي(٨١) ولأن أنكيدو أسطورة فإن القصة ستظل ممسكة بها للتناظر مع ما هو جديد، إذ تظل الشخصية انفتاحا قرائيا على هموم الإنسان المعاصر ومعرفتها بطريقة مغايرة فـ)آثار جسد بشري كامل مطبوع على الرمل يبدو أنثويا...وثمة على مقربة من الآثار جريدة مفروشة بعناية يرتكن فوقها، شال نسائي بنفسجي، أوان بلاستيكية فارغة وأخرى مملوءة بفتات الخبز وقشور الخيار، وكيس ورق يستعمله الرجال عند الحاجة، ولباس داخلي يبدو فيه الثلم موزعة في أرجائه، وأوراق ناشفة مدعوكة) كلها متروكات الذكورة/ الأنوثة التي استوعبتها قصة قصيرة جداً بفرائبية متداخلة، (إذ تعاوده الحياة بعد انغمار الطبقة الثالثة بالماء، لكنها حياة الحزن والفجيعة والإحساس بآلام الكون، ليظل أنكيدو المعاصر مقترنا بعناصره الأزلية وعلاقته مع المرأة)(٨٢)

إن وظيفة هذه التقانة في القصة القصيرة جداً تكمن في كونه (معطى تكثيفي للنص يسهم في تكثيفه، ومنحه الكثير من الخصب والإيحاء، ما كانا ليتاحا له خارج التناص، ومع التناص تزداد أهمية النص ويصير فعلا حاثا باعثا)(٨٣)، فتتعدد مستويات قراءته ويؤسس أنموذجا مختلفا.

ثانياً. التناص الأدبي:

وتستخدم هذه التقنية إما مع الفكرة الأدبية أو مع أحد أعلام الأدب لإبداع استجابة تهدف إلى المقارنة بين الماضي والحاضر ليس (بطريقة تطابقية، وإنما بطريقة تحويلية)(٨٤)، تعمل على ابتكار عملية توازن بين المعطيات النصية والواقع فتأخذ(صورة التناص بين الخطابين إما شكل اندغام وتماه في الحكاية القديمة أو تخليق حكاية جديدة تنطوي فيها بذور حكايات قديمة)(٨٥) أي هو لعبة الاستعارة في الخطاب الإبداعي واغناء المتخيل السردي وتأسيس سياق وذائقة جديدة كما في قصص (ليلى وقيس، وشهرزاد وشهريار، واعتراف)(٨٦) للقاص

منتصر الغضنفري، ونكتفي بتحليل قصة شهرزاد وشهريار من هذه القصص الثلاث:(بعد أن أدركها الصباح وسكتت عن الكلام المباح، غط هو في إغفاءة انتبه منها بعد برهة فلم يرها إلى جانبه، قام يفتش عنها، فوجدها في حضن تابع له.. احمرت عيناه.. خطف خنجرا لمحه قريبا منه، رفعه أعلى ما يستطيع، وهوى به على صدره.. تمتم وهو يتهاوى:

أنا.. أستحق الموت.. لأني..سمحت لك.. أن تخدعيني.. ألف ليلة وليلة)

توهمنا الجملة الأولى،وكأننا في دائرة الاجترار التي انزوت في ذاكرتنا المعرفية،لتبقى ثنائية الذكورة/ الأنوثة تتوارث فينا تضاداتها في زمن نصي بدأ بليلة وانتهى بليلة بعد الألف، في حين استفزتنا الجمل التي تلتها بانحراف نسقي تضعنا أمام تساؤلات تؤجج حالة التضاد بين شهرزاد القلقة والمحبطة وشهرزاد المطمئنة المسرورة، والحالة ذاتها بين شهريار المطمئن المسرور وشهريار القلق المحبط، التي تدفعه إلى الغضب والانتقام من نفسه ليطهرها ويقودها إلى الخلاص بعيدا عن فتنة الجسد، وهنا نكون أمام حالة افتراق عن الحكايات الموروثة والتقاء مع الواقع النصي الجديد. أما عن التناص مع أحد أعلام الأدب فنكتفي بقصة(الحطيئة) (٨٧) للقاص أحمد زياد محبك:

(طرق الباب فجفلت ابنتي، إذ ما ألفنا أن يزورنا أحد، وأسرعت زوجتي ترفع كؤوس الشاي وصحن الزيتون وبقايا الخبز. فقلت لها:

- اتركي كل شيء على ما هو عليه، فلير ضيفنا فقرنا، خير من أن يرى بخلنا.

وفتحت الباب، وإذا بأعرابي يسلم، ثم يقول:

- أنا الحطيئة

فدعوته إلى الدخول، فذهل لما رأى الحجرة والطمام والأولاد، فبادر الى السؤال:

- لماذا رمى بك عمر أولادك في قعر هذه البئر؟

- ما هذه ببئر، يا أخا العرب، إنما هي داري، اشتريتها بالتقسيط، أفنيت من عمري خمسة عشر عاما في سداد ثمنها.

فسألني:

- ولماذا لا تبيع النوق، فتشتري خيرا منها؟

- ليس عندي أي ناقة، يا هذا.

فسأل:

- ولماذا؟ هل أنت دعيّ أو لحيق بعشيرتك؟

وهممت بالجواب، ولكن ابنتي الصغيرة سبقتني إلى القول:

- بابا معلّم)

ويبدو أن القصة لا تحتاج الى تأويلات عدة فقد فضحتها العلامات اللغوية التي توفرت فيها فأربكت التخفي وأعلنت ما تريد بوضوح.

ثالثاً. التناص النوعي

في هذا التناص يتخلى النقاء النوع الأدبي عن صلابته، ويتخلخل أنموذجه المحدد، وتفقد هويته الخاصة انتماءها وفعاليتها، فتتمالق النصوص مع بعضها في طريقة التشكل الداخلي،ويقترب أو يبتعد عن النص الأصلي حسب توفر المهيمنات فيه، فكل نوع أدبي (له تشكيل لغوي يحمل درجة من الثبات لتقيم هذه الدرجة رابطا بين المبدع والقارئ، فكلما ارتفعت المؤشرات الدالة على هذا الثبات ازدادت العلاقة بين المبدع والقارئ، ولم تكن هناك صعوبة على الإطلاق في التعرف على الشكل الأدبي(...) وكلما انخفضت نسبة الثبات اهتز الشكل الأدبي وهو وما يحدث في التقانات الكتابية وفترات التجريب وتحت إطار الحداثة) (٨٨).

ويصف جينيت هذا النوع من التناصات بالتفاعل النصي العام، إذ يبرز فيما يقدمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينهما من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط

(٨٩)، ويكثر هذا التناص في القصة القصيرة جداً ولا حصر لأمثلته.

لا يعد التناص في جميع حالاته موقفا ايجابيا وفاعلا في العملية الإبداعية، فأحيانا يشكل موقفا سلبيا إذا(٩٠) :

١. تعددت التناصات في القصة الواحدة، إذ يؤدي هذا التعدد إلى تشتيت، ولا سيما إن لم تتكامل فيما بينها.

٢. إن التصريح والمباشرة والتعليمية بهدف إيصال الرسالة قد يجرون إلى خفوت وهج التناص، فتصف الرؤية في الفن أفضل منها كاملة.

٣. اختيار الطريق والجانب المجهول يؤدي إلى التعرف والكشف، مع مدى شيوعه ومكانة النص القديم في دواخل المتلقي.

المبحث الثالث
الاستهلال والخاتمة

الاستهلال هو (بدء الكلام، ويناظره في الشعر المطلع، وفي فن العزف على الناي الافتتاحية، فتلك كلها بدايات، كأنها تفتتح السبيل إلى ما يتلو) (٩١).وهو في الفن القصصي (إستراتيجية في فهم آليات تكون النص وانفتاحه، ويشكل دورا توجيهيا يقود الدلالة من الكثافة والغموض إلى حقول توسع المعنى وتضيئه)(٩٢)، وتمتلك حساسية عالية تساير البنية الداخلية للنص على قدر اشتغالها الوظيفي لأن (الجملة الأولى لمحكي ما هي دائما مدخل لفضاء لساني جديد)(٩٣) يغوي القارئ ويجره إلى سيرورة قرائية تشركه في تحريك النص وملئ فراغاته لقول ما هو مسكوت عنه لأنها أكثر الأشكال تحسسا بالخاتمة فهي تعتمد في حساسيتها وبصورة أكثر دقة على عنصر المفاجأة المتمركزة في نهايتها. وتتوزع قراءة الاستهلال في القصة القصيرة جداً على اتجاهين:-

١. نفسي يستقبل العلامة ويحولها في تتابع قرائي إلى معنى.

٢. توليدي بوصفه نواة لأفعال سردية أخرى.

ويشتبك هذان المداران بالخاتمة بوصفها (لحظة تنوير)(٩٤) تستأثر باللحظة الحاسمة التي ينفك فيها الصراع بين البنية الشكلية من جانب وبنية الموضوع التي تنعكس خواص السياق الاجتماعي فيه من جانب آخر.

إن تركيز القاص على هذه التقانة (الاستهلال والخاتمة) يتجه نحو أحداث اثر وحيد إذ لا يجب أن يكون هناك كلمة واحدة دون أن تعمل مباشرة أو بطرق ملتوية على تحقيق التصميم الموضوع مسبقا. فالأهمية التي تعطى لجملة الخاتمة

لا تقل عن الأهمية التي تعطى لجملة الاستهلال(٩٥) فالتركيز والوعي في إدارة دفة الجملة ودفع عجلتها في اتجاهات تتناسب ومعطيات المناخ الداخلي للقصة القصيرة جداً لكي تكون قادرة على التأثير في القارئ وجذبه إلى عوالمه الإيحائية جعل أهميتها كأهمية البيت الشعري بالنسبة للقصيدة(٩٦) إذ تصف سوزان لوهافر جملة الاستهلال بـ(صدمة وجودية عظمى)(٩٧) وينصح توماس ي. بيرنز كتابها (بالابتداء قريبا إلى الذروة ما أمكن) ويضيف (بداية الأقصوصة أصعب جزء فيها... هل سأكتب كل شيء عن ماضي البطل ؟ أم أصفه من حذائه لقبعته؟ أم بالعكس؟، ويجيب: لا حاجة لك أن تفعل شيئا من هذا ... فالأقصوصة السريعة الحدث (...) لا يتسع وقتها لقائمة طويلة من جرد القبعات، والملامح، والقمصان، والأحذية، وطريقة مسك السيكارة. فما الحل إذن ؟ يجب ذكر الأشياء التي تخص الشخصية – أحسنها، واقلها – والتي تساعد على التأثير الذي تريده في القارئ. يعدها ولتر كامبل (ذات أهمية عظيمة، وعليها يقيم الكاتب مهارته، ويركز عنصر المفاجأة، والتشويق)(٩٨) وهذا متوفر في الخاتمة أيضا (ومن الجهة الأخرى فإن المفاجأة تتركز في الأقصوصة في الخاتمة، وهي الذروة في الوقت نفسه)(٩٩)

إن الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة جداً (لا تولد إلا وهي مليئة بمادة النص أولاً ومحددة ارتباطاتها بمبنى النص الحكائي –الحبكة ثانياً ومؤدية إلى الخاتمة ثالثاً) (١٠٠) ولأنها في أحد توصيفاتها لمحة مكثفة وعابرة فان الاستهلال فيها يتعلق ببداية الحدث بشكل مباشر فـ(فعلية الجملة) التي تنمي الحركة وتطور الحدث القصصي بوساطة استثمار طاقة اللغة إلى أقصى حد ممكن(١٠١) تعمل على (تساوي بداية القص مع بداية الحدث)(١٠٢) وهذا ما دعا الباحثة زينب عبد المهدي نعمة إلى تسميتها بالاستهلال المباشر- فإذا كان الاستهلال في القصة القصيرة هو (أكثر البدايات مكرا ومراوغة (..) والاستهلال السردي ينسلخ بهذا المكر التعجبي اعتمادا على الحذف الموحي أو الإفضاء أو التصريح وتقانات التقديم والخبر والتعجب والاستفهام وهي جميعها تقانات تؤسس للاستهلال ولجماليته بوصفه جزءا عضويا (من العمل) يعتمد عليه ويتفاعل معه باستمرار)(١٠٣). فهو في القصة القصيرة جداً لا يقل عن تلك التوصيفات إن لم يكن

أكثر منها مكرا ومراوغة لـ (أنه أصعب جزء في الأقصوصة(القصة القصيرة جداً) (١٠٤) ويشبهه وليم أي هاريس بـ(حكاية المثل الكبير الذي كان يسعى من اجل تهدئة أعصاب الممثل الشاب الذي كان ينتظر دوره على جانب المسرح هامسا بإذنه: ليكون دخولك إلى المسرح بارعا وخروجك منه بارعا، أما البقية فتتكفل بنفسها)(١٠٥).

إذن الاستهلال والخاتمة في القصة القصيرة جداً متلازمتان فنيا ويستطيع اشد القراء إهمالا أن يحكم فيها هل التزم الكاتب بهذه الملاحظة بصورة ثابتة أو لا(١٠٦) ؛ ولأن لكل قصة معالجتها الخاصة وأدواتها الفنية فإنها تتطلب (تعبيرا له دلالاته المهمة، ومهمة صادقة دافئة دونما أي تأخير(..) وتتطلب أسلوبا خاصا بها نوعا ما واعتقد –والكلام لهاريس– أن جمل الافتتاح والاختتام ينبغي أن تكون جملا بسيطة بدلا من الجمل المعقدة)(١٠٧) من كل هذا نستنتج أن الوظائف الأساسية للاستهلال والخاتمة في القصة القصيرة جداً تتحدد بما يلي:

١. زج القارئ في أتون الحدث مباشرة (**استهلال**).
٢. خلق حالة إدهاش (**خاتمة**).
٣. خلق علاقة ترابطية مع العنوان (**استهلال/خاتمة**).
٤. خلق علامة تشكل إحساس وافق انتظار القارئ (**استهلال/خاتمة**).

في قصص زيد الشهيد القصيرة جداً مثلا تأخذ هذه التقانة مسارا يفتح النص أمام القارئ ويقربه بعد أن يضيء ويحدد اتجاه الوعي في مثل هذه القصص ويسهم في ترتيب اشتغالها الوظيفي فتنقلنا من حالة الصمت إلى وظيفة الكلام(١٠٨)، في إثارة تكون فاعلة في القارئ وشرارة (احتراق عذب وسط حميمية طقوس الكتابة ورضا القراء المبتغاة)(١٠٩) إن قصصه الأربع (وصية، وفاء، مراثي الحزن، زيارة أخيرة)(١١٠) التي أخضعها لعنوان مركزي اكتسب شرعيته من التوهج الداخلي للقصص هو (مراثي الوجدان بين الشواهد) والتي كتبها بـ(آلية فنية سردية تعتمد بنية لغوية متماسكة تضيء علاقة ذاتية – داخلية لنماذج القصص) (١١١)، تأخذ هذه التقنية فاعليتها القرائية على وفق استنتاجاتنا السابقة وسنرى ذلك في تطبيقاتنا الآتية على استهلال وخاتمة كل قصة من هذه القصص الأربع.

أولاً. (وصية)(١١٢)

(هو الزمن نستهين بقسوته متذرعين بصبر شحيح نلمه من ضفاف أيامنا المنحسرة، نتعثر فوق سكاكينه الناتئة فنتألم ثم لا نلبث أن ننسى وننهض لنستقبل سكاكين أخرى) (استهلال).

(لا تدفنوني إلى جوارها لأنها ستموت كمدا عليّ لو وجدتني ميتا) (خاتمة)

ثانياً. (وفاء)(١١٣)

(بكت فأعياها البكاء) (استهلال).

(جفلت مسحوبة بصوت استغاثة يائسة أو نداء مخنوق يقول متى تعودين؟.. فرددت: أنها مجرد أيام.. نعم نعم فلن يطول غيابي) (خاتمة).

ثالثاً. (مراثي الحزن)(١١٤)

(بعد الأربعين كانت بين النسوة تلطم الخدود وتعفّر وجهها برمال القبر) (استهلال)

(ارتمت أمام قبره بحسرة وتنزف دموعها قائلة بتوسل مرير: سامحها يا ولدي فقد طال الفراق وخلا أفق عودتك بينما آفاق أخرى تزخر ببريق القادمين) (خاتمة)

رابعاً. (زيارة أخيرة)(١١٥)

(جاءت وفي عينيها بريق أفل خضلته الدموع، بينما شفتاها تغشاهما زرقة جامدة) (استهلال)

(لحظتها انكفأت وانطفأت وهمد فيها كل شيء إلا من نقطة شقت صدرها وخرجت طافت حول القلب ثلاث مرات قبل أن تهوي وتتحد مع النقطة الخضراء) (خاتمة)

نستنتج من هذه الاستهلالات والخواتيم ما يأتي:

١. الارتباط الوثيق بين استهلالات الجمل الأربع وبين العنوان المركزي (مراثي الوجدان بين الشواهد).

٢. اتخذ القاص من الاستهلال والخاتمة علامة تكثف التفاصيل التي تتعلق بحدث القصة ومتلازماته ووظيفتها في تشكيل أحاسيس وافق انتظار القارئ.

٣. تشكل الجمل فاعلية قرائية تشد المتلقي وتدفعه إلى متابعة القص بالحجم نفسه من الكثافة والشدة التي خلفها حدث القصة نفسه.

٤. على الرغم من مجيء الجملة في قصة (الوصية) مدخلا شعرياً يحفز ويثير ذائقة القارئ وفي قصة (وفاء) مدخلا يشي بالغموض والتعدد الدلالي وفي قصة (مراثي الحزن) وفي قصة (زيارة أخيرة) مدخلا وصفيا إلا أن الوظيفة الدلالية لهذه الجمل تتوحد في (أجواء واحدة تجمع أشتات نفوس مبعثرة ألمها الهجر والفقد والذكرى، نفوس انغمست في تماهيات احتراق عذب تارة وألم محض تارات) (١١٦). أما خواتيم الجمل الأربع فحققت في الأولى إدهاشية بوساطة الغرائبية التي كان لوقعها أثر في نفس القارئ، فهذا الحزن الشديد سيجعل والدته تموت عليه كمدا مرة ثانية. وحققت في الثانية توأصلا شعبيا وأسطوريا إن جاز التعبير، فكثيرا ما قرأنا عن مثل هذه الحالات في التراث الشعري العربي خصوصا أو سمعنا من حكايات واقعية أو أماني الموت التي يطلبها (الحبيب/ الزوج) أو (الحبيبة/ الزوجة) بعد رحيل احدهما عن الآخر، وتكرر هذا في القصة الثالثة كذلك..

كما تكررت الادهاشية في القصة الرابعة للسب نفسه في القصة الأولى. وعلى غرار تلك القصص نقرأ قصص سبع احتواها عنوان مركزي هو (غوايات) (١١٧) في (سردية فنية طويلة النفس تعاملت مع العلاقات التي ترفض وجودها بين الشخصيات داخل النصوص القصصية في ممارسة لها وعبر تعامل فني محدث قائم على أساس (قانون الجدل) الذي يرى كل الأشياء في الحياة تحمل نقيضها دائما والسرد يضيء النصوص في فضاءات الحدث محققا رؤى إنسانية في أبعادها المختلفة المتناقضة على المستويين الخاص والعام) (١١٨) وقد تجلى ذلك بوضوح في بدايات القصص السبع إذ تفتح ذاكرة الحضور أمام عتمات الغياب بحب متخم بالمرارة والأسى فلم يقف الاستهلال (عند ما هو كائن بل صار يبحث عن التموصع والتوجع داخل نفسية المتلقي كي يجوس مع باقي النص الفني) (١١٩) وقد جاءت الاستهلالات والخواتيم كالآتي:

أولاً. غواية المازوت(١٢٠)

(تر.. تر.. تر تترتر سيارة المازوت الحوضية، تتحرك ببطء شديد تنفث دخانا فاحما فتهرب النساء المهندمات يخشين إفساد مكياج وجوههن لكن الصبية الصغار كانوا يستعذبون المشهد الغريب) (استهلال).

(وها هو يضحك لمرأى الصبية الذين ما إن أسرعت السيارة وخلفتهم حتى غرقوا في نوبات ضحك منقطع، وكل واحد يتأمل الآخر معيبا عليه سواد وجهه الذي غيّر سحنته سخام المازوت الفاحم) (خاتمة)

في هذه القصة يتوافق التتابع السردي مع التتابع الصوتي لسيارة المازوت، أي تتساوى بداية القصة مع بداية الحدث وكأن القاص يريد بالقارئ اللهاث وراء ما هو مخزون في هذا التتابع فلم يكتف بذلك بل جعل (الجملة الفعلية) تأخذ وظيفتها الآنفة الذكر فـ)يلحقونها، يجعلون أيديهم تتشبث بخلفيتها والدخان يطفو فوقهم ثم يهبط عندما يثقل، لا تثيرهم ذرات الكاربون التي تدفع رئاتهم عبر شهيق غائر، يكركرون ويكركرون لأنه تسبب في حجب الواحد عن الآخر.. فتاة تبرمت.. شاب اخرج منديله كم انفه.. رجل عجوز يقتعد الرصيف.. يتذكر تفاصيل تتعلق بالدخان.. يضحك الجميع.. يضحك العجوز لمرأى الصبية.. غرقوا في نوبات الضحك.. كل واحد يتأمل الآخر) هذا الاستهلال التدويمي والخاتمة اتحدتا في مكون دلالي اتخذ من (قانون الجدل) منطلقا له.

ثانياً. (غواية المطر)(١٢١)

(ثمالاتها ترخي عنان الروح فينفجر اللاوعي بوحا وانثيالات تترى) (استهلال)

(صرخنا به مرتابين كيف حدث هذا؟ ولماذا لم تكن (لايكا) معك؟!! وحتى مركبتك بدلا من ان نقرأ عليها (CCCP) نراها تحمل أحرف (USA) لماذا؟..!!) (خاتمة).

ينفق الاستهلال والخاتمة في هذا التدفق الشعري وانثيالاته، إذ تفتح جملة الاستهلال مدخلا إلى سحر اللغة ومفاتنها فتؤجج (الجمر الكائن تحت رماد الأعماق) وتدعنا (نعدو تحت نثار مطر اليوم الفائت) لكنه يفاجئ المتلقي ويخيب توقعاته فبين الفرح والحزن وهم ومرارة تفرز أظافرها في أعناقنا فننتهي إلى غرائبية لا تصدق (ذات ليلة قد لا تصدقون إذا قلنا رأيناه على شاشات التلفاز يطأ بقدمه تراب كوكب القمر) فالخاتمة مدهشة ومثيرة وغرائبية.

ثالثاً. غواية الذباب(١٢٢)

(يومذاك، ونحن عائمون بغمار بحر الطفولة الدفاق فوجئنا بقدوم سيارة (دودج) زرقاء تتوقف أمام الزقاق وتستدير لتجعل مؤخرتها المكشوفة باتجاه فمه (ذلكم الزقاق العتيد..) (استهلال)

(حتى جاء ذلك اليوم.. يوم تبرعمت على محفات هوائه رطوبة صاخبة أبصرنا خلالها حشود الذباب تتقدم ارتالا، إذاك استقبلتها -نافرة- أهدابنا التي غدت كسولة وأيدينا التي أضحت شبه ملساء، وجراحنا التي كادت تلتئم) (خاتمة).

في هذه القصة يتقارب قطبا هذه التقنية في تقابل جدلي، إذ تضيق المسافة بينهما جداً، وربما تتسع هذه الخصيصة لتشمل معظم القصص القصيرة جداً ولا سيما تلك التي لا تتجاوز مساحتها الطباعية صفحة واحدة.

فكلمة (يومذاك) تحيلنا إلى الماضي وتفاصيله لربطه بالحاضر في تقابل جدلي، حاضر الآن في الذاكرة/ غائب الآن في الواقع، وتؤدي مفارقة التضاد بوساطة التعامل مع الشيء ونقيضه دورا فاعلا في هذه القصة، فالذباب في حمولاته الدلالية المعروفة (قذارة، عفونة) يتحول حسب السياقات التي وردت في القصة إلى حمولات ألفة ومحبة (ثمة ذباب هائل العدد يحوم فوقنا ويعلق بأهدابنا وفتحات مناخيرنا على جروح طافية بالصديد) وبعد أن يهدر محرك ثقيل من جوف العربة، ويختفي سائقها بغتة، يخلّف ضبابا ابيض يسري لحظتها في أوصالهم خمول غامض، إذ ما عادوا راغبين في اللعب، بل انكمشوا لائذين بظلال الأشياء بينما حشود الذباب تتقدم. استقبلوها بأهدابهم التي غدت كسولة، وأيديهم التي أضحت شبه ملساء، وجراحهم التي كادت أن تلتئم أصبح العدو صديقا لتحمل القصة مرارتها وألمها حقا في (غواية).

رابعاً. (غواية أمي)(١٢٣)

(من شدة الحزن بكت جدتي على غياب ولدها أبي) (استهلال)

(وذات يوم عاد أبي بادئ الأمر كذبتنا عيوننا خلناه مات ولن يعود.. فرحنا لقدومه حنونا أصبح مع جدتي/ حنونا معنا بيد أن وجههَ شرع يتغضن، وشعر

رأسه يشيب سريعا، بينما الرائحة الفاغمة التي كانت تمزق أحلامنا ليلا صارت تملأ فضاءات البيت وأجواء الغرف طوال الساعات الأربع والعشرين وسط أسى جدتي وحسرتها المتفجرة، وعينيها الضئيلتين وهما تتابعانه بعزاء ساحق.. يائس) (خاتمة).

خامساً. (غواية المرتفعات)(١٢٤)

(أحزنها ان تموت (كاثي) متفوهة باسم (هيثكليف) وآلمها وقوف (هيث) خلف سياج الدار ينتظر لحظة الدخول عليها سرا ليطعم شفتيها آخر قبلة في الحياة) (استهلال).

(وسمعته يسألها ماذا دهاك أنا زيدا! غير ان زيدا لم يتلق الرد. فقد امتلأ الفضاء السماعة بانفاس متلاحقة وخشخشة مربكة ثم صمت كاتم) (خاتمة)

ويستخدم القاص تقانة التناص في هذا الاستهلال فتتوازى علاقة (كاثي وهيثكليف) مع علاقة (زيد وحبيبته) وتسقط انفعالاتها القرائية على تلك العلاقة فيزداد بريق هذه البنية التناصية بتفاعل نصي يتمركز في نهاية القصة.

سادساً. (غواية الفلسفة)(١٢٥)

(لخطوها خفة ظبي آسر.. لحيائها انكماش طفل خجول، أما ابتسامتها فلم أجد لها تشبيها) (استهلال).

(أمس لمحتها عند مفترق الكورنيش، والفرات حيي يستقبل مريديه بعث لي رسالة خاطفة.. دمعتان كرستهما على تخوم جفنيها الهابطين ثم استمرت ماشية... استمرت دونما انتظار فحوى الرد.. ذلك أنها تعرفه مسبقا.. نعم تعرفه مسبقا.. فراق دائم، ولقاء محال.. محال..) (خاتمة).

الاستهلال غناء شعري يبوح بوجدان دفاق ومشاعر جياشة وخاتمة غنائية أيضا ولكن البوح فيها حزن يتجذر في الأعماق، وقطيعة دائمة تتوافق مع قانون الجدل اللقاء/ الفراق.

سابعا. (غواية الدفلى)(١٢٦) وتنطبق عليها مقولة اللقاء/ الفراق.

نلاحظ مما تقدم في هذه الغوايات السبع إن أدت دورا متميزا في وظيفته الدرامية، فشكلت بحد ذاتها موضوعة (قانون الجدل) الذي يتحقق في إقامة علاقات تناقض بين الأشياء والأحداث والإنسان وهو ما تحقق بشكل فني في هذه القصص التي انتهت بالحزن والألم.

وتتقارب القصص الأخرى في عنواناتها وبداياتها وتتسربل القصص بغنائية طافحة وبوح وجداني كثيف في توهج حقيقي وإشراق دافئ وطبيعي جداً أن تختلف البدايات في القصص القصيرة جداً من قصة إلى أخرى تبعا لمهارة القاص ومدى إمكانية استخدام هذه التقانة ولكن مهما اختلفت فإنها لن تتجاوز الوظائف التي حددها اندريا.د. ل. إذ يختصرها في(١٢٧) :

١. ابتداء النص (وظيفة تقنينية).
٢. إثارة اهتمام القارئ (وظيفة اغرائية).
٣. إخراج التخييل (وظيفة إخبارية)..
٤. انطلاق القصة (وظيفة درامية)..

وحين تتعاضد هذه الوظائف لا تولد جملة الاستهلال في القصة القصيرة جداً إلا وهي (مليئة بمادة النص أولاً، ومحددة بارتباطها بمبنى النص الحكائي –الحبكة– ثانياً ومؤدية إلى الخاتمة ثالثاً ولذلك ليس من اعتباطية في مبنى هذه الجملة أو في أهدافها)(١٢٨) . ويقول ياسين النصير (كلما تعددت أفكار الاستهلال توسع ثوب القصة، واعتنى بالممكنات، فالاستهلال الأحادي الفكرة ملائم للقصة القصيرة التقليدية، أو القصة القصيرة جداً، في حين لا يصلح للقصة القصيرة المركبة)(١٢٩). أما الخاتمة –المفتاحية كما يسميها احمد جاسم الحسين– (فهي تختتم أحداث القصة ظاهريا لتفتح باب التحليل والتأويل والمساءلة مثلما هي وخزة متحركة والتعامل معها لا يخلو من صعوبة) (١٣٠).ويؤكد نعيم اليافي ترابط بين الاستهلال والخاتمة بقوله (إن مسألة بداية القصة، ونهايتها من الأمور الشائكة، ولئن اعتبرها بعض الدارسين كل شيء في

القصة، وأرى أن قصة الجيدة البناء ترتبط نهايتها بصلة وثقى ببدايتها، لأنها آخر المراحل التي يتطور إليها الموقف) (١٣١) ومن الآراء التي تتفق على الترابط بين الاستهلال والخاتمة رأي (ستيفانسون) إذ يقول: (إن خلق نهاية أخرى يعني تغيير الاستهلال،إن حل قصة قصيرة طويلة هو ليس أمرا ذا بال لأنه ليس سوى خلاصة،لا تشكل عنصرا أساسيا من إيقاعها، بيد أن محتوى ونهاية قصة قصيرة موجزة (short-story) هما لحم لحم، ودم دم بدايتها) (١٣٢).وهناك من يعتقد أن اللسعة التي كان يستخدمها موباسان في خواتيم قصصه هي التي تناسب القصة القصيرة جداً، (مما يستحق الاهتمام الخاص قضية الخاتمة، فمادتها تبين احد أعظم الاختلافات بين الأقصوصة والقصة التي أطول منها، فغالبا ما تنتهي الأقصوصة بمفاجأة أو لذعة، أو انقلاًب الأمور يعطي هذا النوع من الخاتمة نكهة وحدة للأقصوصة لا يمكن أن تحققها القصة الأطول منها) (١٣٣). ومن خلال متابعتنا وجدناها قليلة، وكان يعول عليها في بداية ظهورها، كما في قصة(مقعد في باص مزدحم)(١٣٤) لإبراهيم أحمد:

(هاهو الباص يتوقف دون أن يبطئ من سيره، انتفض الرجل، وقبل أن ينهض انحنى قليلا، وسحب عكازته التي رأيتها لدهشتي لأول مرة قائمة فوق رأسه كالصليب، عندما توقف قليلا ليدس العكازة تحت إبطه مال فجأة، وكاد يسقط لكنه تشبث بي، واستند بكتفه إلى صدري أسندته بيدي، بينما بقي جسمه متأرجحا بثقله على يدي (....) قال وهو يقف: آسف نادرا ما أحظى بمقعد، قليلون يقدرون حالتي).

نستنتج من كل ما سبق إن الاستهلال والخاتمة في القصة القصيرة ثلاثة أنواع:

١- الاستهلال المثير والخاتمة المخترقة

وهو الاستهلال الذي يعتمد الدخول في الحدث مباشرة، أي أن القارئ يجد نفسه فيه دون مقدمات، يفتح فضاء البحث عن ما سيحدث، مما يدفع القارئ إلى أن يستمر في القراءة، أو يركز على ترك فراغات دلالية أحيانا، فضلا عن الإخبار عن

موضوعة القصة، وكل ذلك يتم لتهيئة القارئ لاستقبال القصة سواء بوساطة القلق أو بالرغبة في إتمام القراءة حتى آخر كلمة. وفي المقابل ستخترق الخاتمة تحديد أفق توقع القارئ بتركيزها على عنصر المفاجأة، أي الوصول إلى نقطة غير متوقعة، إلا إننا نواجه (مفارقات في هذا الاتجاه أحيانا بسبب الموعظة الغالبة، أو العجلة في إنهاء القصة على شكل الإفاقة من حلم اليقظة أو الإغفاءة، أو مع نهاية مكالمة تليفونية) (١٣٥)، وكأننا أمام خاتمة مفتعلة وغير مؤدية وظيفتها بشكل دقيق.

٢- الاستهلال والخاتمة العاديين

وهو الاستهلال الذي لا يحفز القارئ أو يستفزه للوهلة الأولى كأن يبدأ بوصف المكان ومن ثم تبدأ الشخصية استرجاع بعض ذكرياتها كما في قصة (نظرة قصيرة فقط) للقاص هيثم بهنام بردى التي ذكرناها في المبحث الأول من الفصل الأول، أو يبدأ الراوي استهلال قصته بحدث ما يقود القارئ إلى بقية الأحداث ولكن ليس بالقوة نفسها كما لو حدث هذا الحدث في الاستهلال المثير كما في قصة (القبو السري) (١٣٦) للقاص قصي الخفاجي:

(قادتني الخطى المتعبة إلى أعز صديق من أهالي النجف، قضى معنا عاما في الخدمة العسكرية قبل سنين، كنا نتشمم وبانتشاء عطر ذكراه الرفيع)

أما خاتمة القصة فقد جاءت مفتوحة وقابلة للتأويل.

(في لوحاتي كلها أفلسف الشراسة الهائلة، التدميرية للعدة السرية، أيقنّا أنه من المتعاطين لها، وعبر نظرات سريعة على تلك اللوحات كان الشحم الباهت يتقطر من الخيوط المتداخلة لينسج على كل لوحة ذلك الفم القاسي، المفتوح على سعته لمزيد من خراب الإنسان)

٣- الاستهلال والخاتمة الحواريين

وهو الاستهلال الذي يبدأ بالحوار مباشرة ويزج القارئ في الحدث مباشرة ويأتي غالبا حادا وعنيفا ليخبرنا عن ارتفاع الحدة كلما توغلنا في القراءة، وإذا

كان توفر مثل هذا الاستهلال شائعا فإن خاتمته غير شائعة كما في قصة(١١١) (١٣٧) للقاصة نهلة الجمزاوي:

(هو: أنت تخطين على وجهي ملامح زمن لم يأت بعد...

هي: أنا لم أدفع بسكيني إلى خضرة حقلك، لم أجتث نضارة وجهك.

هو: ألا ترين جراحي؟

هي: أنت الذي شحذت أوهامك وتركتها تبذر في جسدك الجراح)

وقد ختمت القصة بالحوار أيضا وكما يأتي :

(هو: سأؤجل ظمئي إلى أن أستل من السراب عذوبة الماء.

هي: ليس في صحرائي متسع حتى للسراب فعد بظمئك من حيث أتيت)

ويبدو أن القصة تعطي نفسها بسهولة للقارئ لأن الحوار بالأساس يكشف الشخصية ويعري دواخلها.

هوامش الفصل الرابع

١. ظاهرة القصة القصيرة جداً، عبد الله أبو هيف، مجلة الآطام، العدد ٢١، شباط، ٢٠٠٥: ٧١.

٢. القصة القصيرة جداً –مقاربة بكر: ٤١.

٣. المصدر نفسه: ٤٢-٤٨.

٤. القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق: ٤٢- ٤٦.

٥. القصة القصيرة جداً –مقاربة بكر: ٤١.

٦. حـR ب: احمد جار الله ياسين: ٣٥

٧. فضاءات شعرية: د. سامح الواشدة: ٢٤.

٨. ينظر: المفارقة والغرائبية في القصة القصيرة، باسم عبدو: انترنت.

٩. ينظر فن القص في النظرية والتطبيق: ١٩٦- ٢١٩؛ المفارقة والأدب: ١٣-٣٦؛ المفارقة وصفاتها: ١٣- ٧٦؛ نقلاً عن: فن القصة القصيرة مقاربات أولى: ٤٥.

١٠. المفارقة وصفاتها د سي ميويك. ت عبد الواحد لؤلؤة: ٢٩.

١١. المصدر نفسه: ٢٩

١٢. المصدر نفسه: ٢٩

١٣. القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق: ٣٥.

١٤. المصدر نفسه: ٣٥.

١٥. القصة القصيرة جداً مقاربة فكر: ٤٤

١٦. المصدر نفسه

١٧. المفارقة وصفاتها: ١٦

١٨. المصدر نفسه: ٦٣.

١٩. أنماط المفارقة وآليات تكوينها في مجموعة رائحة السينما لنزار عبد الستار، فيصل

غازي، جريدة مستقبل العراق، ع١٥، سنة ٢٠٠٤.

٢٠. أفق آخر: ٢١

٢١. ينظر: أفق آخر، مقدمة المجموعة، فرج ياسين: ٢

٢٢. المفارقة وصفاتها: ٦٤

٢٣. لأنك معي: ٢٠.

٢٤. المفارقة وصفاتها: ٦٤.

٢٥. البرج: ٥٤.

٢٦. المصدر نفسه: ٢٧.

٢٧. القصة القصيرة في سوريا ونقدها في القرن العشرين، د. أحمد جاسم الحسين: ٢٥١.

٢٨. مرور خاطف: ١١.

٢٩. حساسية السرد والمشهد عند القاص محمود شقير، جاسم عاصي، جريدة التآخي، العدد ٤٤٤٧، الخميس ١٤ نيسان ٢٠٠٥م.

٣٠. المفارقة وصفاتها:٦٣

٣١. السخرية في أدب علي مصطفى المصراتي، عبد السلام حسن الفقهي: انترنت.

٣٢. ح R ب: ٢٤

٣٣. ح R ب: ٢٦.

٣٤. القصة السورية ونقدها في القرن العشرين: ٣٣٠.

٣٥. م. ن: ٣٣٢.

٣٦. نقلاً عن: أنماط المفارقة وآليات تكوينها في مجموعة رائحة السينما لنزار عبد الستار، فيصل غازي، جريدة مستقبل العراق، ع١٥، سنة ٢٠٠٤.

٣٧. لأنك معي: ١٢.

٣٨. النمور في اليوم العاشر: ١٧.

٣٩. لمست يوما رداءها: ١١٤.

٤٠. همهمات ذاكرة: ٢٧.

٤١. نقد النقد، تزفيتان تودروف، ت: سامي سويدان:٩٤.

٤٢. نقلاً عن : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح: ٢١؛ ينظر:

الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي: ٣٢٠-٣٢١.

٤٣. مفهوم التناص- تحديدات نظرية، بشير القمري، مجلة شؤون أدبية، العدد ١١، سنة ١٩٩٠: ٨.

٤٤. للاستزادة ينظر: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، محمد مفتاح؛ مدخل لجامع النص، جيرار جينيت؛ انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين؛ النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام؛ المتخيل السردي، عبد الله إبراهيم.

٤٥. مفهوم التناص- تحديدات نظرية، بشير القمري، مجلة شؤون أدبية، العدد ١١، سنة ١٩٩٠: ١٣.

٤٦. ينظر: العلامة في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف،: ٦٠.

٤٧. مدخل لجامع النص: ٩٢.

٤٨. القصة القصيرة جداً -مقاربة بكر: ٤٤.

٤٩. المصدر نفسه: ٣٥.

٥٠. ينظر: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق: ٤١.

٥١. القصة القصيرة جداً- مقاربة بكر: ٧٨.

٥٢. المصدر نفسه: ٧٨.

٥٣. المصدر نفسه: ٤٥.

٥٤. القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين: ٢٤٠.

٥٥. ينظر: النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي: ٧٥، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس: ٢٣٥.

٥٦. العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي: ٤٥

٥٧. سيمياء العنوان. بسام موسى قطوس: ٧.

٥٨. مع امبرتو ايكو، عبد الرحمن أبو علي، مجلة نزوى، العدد١٤، ١٩٩٨م: انترنت

٥٩. ثريا النص: مدخل الدراسة العنوان القصصي، محمود عبد الوهاب: ٩.

٦٠. ثريا النص: ٩

٦١. العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي: ٣١.

٦٢. الأوديبي: ١٣، ١٩، ٢٣، ٣١، ٤٠، ٤٥، ٤٧.

٦٣. العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي: ٣٠

٦٤. المصدر نفسه: ٣٠

٦٥. مدخل لدراسة العنوان في القصة القصيرة، د. حسن عليان، الموقف الأدبي العدد ٤٢٢، ٢٠٠٦م: ٣٤.

٦٦. الليلة الثانية بعد الألف: ١٦.

٦٧. ينظر: بنية العنوان في قصيدة السياب، محمود عبد الوهاب، مجلة الأقلام، العدد السادس، ١٩٩٩: ١٩.

٦٨. القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق: ٤٦.

٦٩. القصة القصيرة جداً مقاربة بكر: ٨٥.

٧٠. ثريا النص: ١٢.

٧١. العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي: ٢٣.

٧٢. المصدر نفسه: ٣٦

٧٣. القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق: ١٠٨.

٧٤. صوب سماء الأحلام: ٢٩.

٧٥. بنية العنوان في قصيدة السياب، محمود عبد الوهاب، مجلة الأقلام، ع٦، ١٩٩٩: ٢١.

٧٦. ينظر حساسية السرد عند القاص محمود شقير. جاسم عاصي، جريدة التآخي،ع ٤٤٤٧ في ١٤ نيسان ٢٠٠٥م.

٧٧. ينظر : المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفتيان تودروف، ت : فخري صالح: ٧٦.

٧٨. عزلة أنكيدو: ٢٨.

٧٩. حبة الخردل: ٢٦.

٨٠. المصدر نفسه: ٢٨.

٨١. المصدر نفسه: ٥٣- ٥٤.

٨٢. المصدر نفسه: ٨٤.

٨٣. القصة القصيرة جداً- مقاربة بكر: ٤٥.

٨٤. قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي: ١٥٤.

٨٥. المتخيل السردي: ٢٠.

٨٦. نفثات: ١٠، ١١،١٤.

٨٧. لأنك معي: ١١٨.

٨٨. ملامح أسلوبية في القصة النسائية، سيد محمد سيد قطب، مجلة القصة، ع٩٨، ١٩٩٩: ٩٠.

٨٩. ينظر: مدخل لجامع النص: ٩٢.

٩٠. ينظر: القصة القصيرة جداً- مقاربة بكر: ٨١.

٩١. الخطابة،أرسطو طاليس، ت عبد الرحمن بدوي، مطابع الرسالة، بغداد،١٩٨٠: ٢٢٥

٩٢. وظيفة الاستهلال في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة الكرمل، العدد٦١، خريف ١٩٩٩: ٨٥.

٩٣. Jean rymond،commencements romanesques 1979. P. 120، نقلاً عن: م. ن: ٨٥.

٩٤. الصوت المنفرد: ٢٠.

٩٥. فن القصة القصيرة- مقاربات أولى: ٥٨.

٩٦. تجليات اللغة البصرية، قراءة في جماليات الأسلوب القصصي، عبد الستار جبر عداي: ١٤.

٩٧. الاعتراف بالقصة القصيرة: ١٠٢.

٩٨. فن كتابة الأقصوصة: ١٩.

٩٩. المصدر نفسه: ٢٥.

١٠٠. المصدر نفسه: ١٩.

١٠١. القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق: ٣٩.

١٠٢. المصدر نفسه: ٣٩.

١٠٣. البدايات ووظيفتها في النص القصصي، شعيب حليفي، مجلة الكرمل، العدد٢١-٢٢، سنة ١٩٦٨: ١٤٣.

١٠٤. فن كتابة الأقصوصة: ١٩.

١٠٥. المصدر نفسه: ٦٥.

١٠٦. ينظر: المصدر نفسه:٦٥.

١٠٧. المصدر نفسه: ٦٦.

١٠٨. وظيفة الاستهلال في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة الكرمل، العدد٦١، خريف ١٩٩٩: ٨٦.

١٠٩. حكايات الغرف المعلقة، زيد الشهيد: ١٢.

١١٠. المصدر نفسه: ١٤-١٧.

١١١. السرد وبنية الحدث في القصة القصيرة جداً- حكايات الغرف المعلقة أنموذجا، سليمان البكري، مجلة الأديب، العدد ٩٩، كانون الأول، ٢٠٠٥: ١٢.

١١٢. حكايات الغرف المعلقة: ١٥

١١٣. المصدر نفسه: ١٦

١١٤. المصدر نفسه:١٧

١١٥. المصدر نفسه:١٩

١١٦. المصدر نفسه: ١٢.

١١٧. المصدر نفسه:٢١

١١٨. السرد وبنية الحدث في القصة القصيرة جداً- حكايات الغرف المعلقة أنموذجا، سليمان البكري، مجلة الأديب، العدد ٩٩، كانون الأول، ٢٠٠٥: ١٢.

١١٩. المصدر نفسه: ١٣.

١٢٠. حكايات الغرف المعلقة:٢١

١٢١. المصدر نفسه:٢٢

١٢٢. المصدر نفسه:٢٥

١٢٣. المصدر نفسه:٢٦

١٢٤. المصدر نفسه:٢٨

١٢٥. المصدر نفسه:٢٩

١٢٦. حكايات الغرف المعلقة: ٣٠

١٢٧. andre del lungo: pour une poetique de lincipit avril 1993
p:131 نقلاً عن وظيفة الاستهلال في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة الكرمل، العدد ٦١، خريف ١٩٩٩: ٨٨

١٢٨. الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير: ١٦٥.

١٢٩. المصدر نفسه: ١٧١

١٣٠. المصدر نفسه: ١٧١

١٣١. التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي (سوريا، لبنان، الأردن، فلسطين)، د.نعيم اليافي: ٢٠٣.

١٣٢. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: ١١٧

١٣٣. فن كتابة الأقصوصة: ١٠.

١٣٤. عشرون قصة قصيرة جداً: ٣٧.

١٣٥. اللماحية مع زهور أبو نصير، الشربيني المهندس: انترنت

١٣٦. الأوديبي: ٢٧.

١٣٧. العربة: ٦٢.

الخاتمة

إن هذه الدراسة محاولة للوقوف على المكونات الفنية للقصة القصيرة جداً، إذ تم البحث في وحدتها الداخلية والكيفية التي انبنت عليها وفحص التماثلات والتغايرات التي تتعلق بها للوصول إلى تأسيس نظري يمنحها هويتها النوعية وقد توصل البحث إلى جملة نتائج، يمكن إجمالها بما يلي:

١. إن الشعرية بوصفها قوانين الخطاب الأدبي تبناها الباحث فكانت لديه تقصي الوعي اللغوي الذي يتحكم في محددات القصة القصيرة جداً (مكوناتها الفنية) وتحليلها بفاعلية قرائية هدفها معاينة النصوص التي تنتمي إلى ذلك النوع لاستنباط قوانينها الداخلية التي تحدد كيفيتها على وفق اشتراطات قصصية معينة.

٢. إن القصة القصيرة جداً ليست مجرد تحقيق رغبات فردية في كتابة قصصية تغاير النوع القصصي القصير المتعارف عليه، وإنما ضرورة ترتبط بالواقع الأدبي المعبر عن المتغيرات الحادة التي عصفت بالإنسان العربي منذ ستينيات القرن الماضي وما دونته من قيم ومفاهيم جديدة تحت وطأة اليأس والاغتراب وانحراف نسقية الواقع.

٣. إن المتغيرات الاجتماعية والثقافية تسهم في الاستجابة لابتكار نوع أدبي جديد يتجاوز الصرامة الاجناسية ويخلق معاييره وخصائصه تبعا لتلك المتغيرات بتقانات جديدة وعناصر مغايرة.

٤. إن تعدد آراء النقاد وتضارب مفاهيم جعل إمكانية ضبط النوع الأدبي ضرب من المحال.

٥. إن المعايير والخصائص البنائية التي تميز نصاً من نص آخر تعتمد على الثبات الاجتماعي الذي يعمل بدوره على ثبات التقاليد الخاصة بالنوع.

٦. النوع الأدبي مهما اكتنف مفهومه من تعقيد أو تشابك فهو لا يخرج عن كونه محاولة لتصنيف الإبداعات الأدبية التي تنطوي على تحولات الأنواع وتداخلها مع بعضها.

٧. ليست القصة القصيرة جداً جنسا أدبيا قائما بذاته يؤسس نفسه بنفسه وانما هو نوع أدبي فرعي له أصول يتكئ عليها ويستمد وجوده منها كالنادرة والطرفة والخبر والأسطورة والخرافة والحكمة والمثل والحكاية الشعبية والمقامة وغيرها بتأثيث سردي يقترب أو يبتعد بحسب قدرة القاص على ذلك.

٨. إن مصطلح قصة قصيرة جداً هو المصطلح المناسب لهذا النتاج القصصي الجديد بعيدا عن الاضطرابات الاصطلاحية وضبابيتها، إذ إن بنيتها الداخلية هي التي منحت الـ(جداً) وجودا شرعيا لا بفرضه من الخارج عليها، بل بتفاعله مع تجليات وتمظهرات بنائية جملتها تغاير المواصفات المتحققة في أنواع قصصية أخر.

٩. لا يمكننا أن نعد كل نص يمتلك خاصية الإيجاز والتكثيف قصة قصيرة جداً فما يحدد هوية النص وانتماءه إلى نوع أدبي بعينه هي المهيمنات البارزة وتتلخص في القصة القصيرة جداً بالحكائية والتكثيف واللغة القصصية/ الشعرية.

١٠. إن القصة القصيرة جداً لاقت النفور كغيرها من الأنواع الأدبية التي شاكست الذوق السائد لأن قدر التجديد دائما الرفض في بداية ظهوره والتهكم والسخرية منه إلى أن يثبت جذوره بشكل يستطيع امتصاص هذا الزخم والعبور إلى الضفة الآمنة.

١١. تعد الحكائية أحد العناصر المهيمنة في القصة القصيرة جداً، إذ من دونها تتخلخل البنية القصصية وتنحاز إلى أنواع أخر وتتحدد في أربعة عناصر متداخلة هي (الحدث، والشخصية، والزمان، والمكان).

١٢. إن حدث القصة القصيرة جداً يختلف في طريقة سرده وتركيبه وأنساق بنائه فهو يتجه أكثر نحو البساطة ويغادر التعقيد وعادة ما تبدأ القصة فيه دون تطويل أو زيادات.

١٣. إن الشخصية في القصة القصيرة جداً لا تحتمل رصد عوالمها الخارجية ووصف أفعالها وأحوالها وعواطفها على حساب تنامي الفعلية فيها وغالبا ما يظهر في حدثها شخصية واحدة ونادرا ما تظهر معها شخصية مساعدة إن لم تنعدم.

١٤. تلتزم القصة القصيرة جداً بالإيجاز وتبتعد عن التشتيت والتسطح لذلك فإن زمنها غالبا ما يحدد بساعة أو يوم ونادرا ما يبلغ الأسبوع إذ تؤدي تقانتا الحذف والخلاصة (المجمل) دورا فاعلا في تكثيف الحدث وسرعة زمنه إلى حد كبير.

١٥. يمنح التكثيف القصة القصيرة جداً خاصية القصر الشديد ويحافظ على وحدتها وتماسكها، إذ إن العلاقة الوشيجة بين التكثيف اللغوي وتكثيف الحدث والفكرة والموضوع تمثل المصفاة الدقيقة بهدف تحويل العالم الواسع إلى وحدة كتابية قصيرة جداً بعيدا عن الإنهاك الشديد لبنية القصة الذي يغير مسارها النوعي ويقودها باتجاه السطر الشعري بحجة التجريب أو خرق القوانين الأدبية، فالتكثيف عنصر أسلوبي يرتبط بالنص كليا فيتسع المفهوم على الملفوظ باشتراطات تحافظ على القصصية.

١٦. إن التقانات التي تساعد القاص في التكثيف هي الرمز والتناص والانزياح اللغوي والفكري والموضوعاتي والاستعارة والمفارقة.

١٧. تتحدد في القصة القصيرة جداً ثلاثة أنموذجات لغوية هي:

أ. أنموذج يعلو فيه الخطاب وتصرخ اللغة من منبر الوعظ والإرشاد والإخبار وغالبا ما تكون القصة التي تستخدمه مباشرة وتقريرية.

ب. أنموذج يتشكل في لغة بسيطة تحمل واقعية الكلمة وصورها الشعرية الشفافة وأحيانا رومانسيتها الصارخة.

ج . أنموذج تعلو فيه اللغة الشعرية وتمتلك خطورتها بذاتها فإما أن تجر القاص إلى آليات الشعر وتقضي على القصصية، وإما تسمو بالقصة القصيرة جداً وتمنحها ألقها الإبداعي.

١٨. إن التقانات المفارقة التي توفرت في القصة القصيرة جداً يمكن حصرها في ثلاثة أنماط هي:

أ. المفارقة الدرامية.

ب. المفارقة اللفظية.

ت. المفارقة الملحوظة.

وجميعها تؤدي دورا فاعلا في كشف زيف الواقع ووطأته على الإنسان وخلق حالة من التوازن فضلا عن أنها تخلص الحدث من رتابته في تعبير لغوي يولد توترا حادا لقول شيء دون أن يقال بسخرية حادة.

١٩. إن العنوان المفرد هو العنوان المهيمن في القصة القصيرة جداً فهو يتناسب مع طبيعتها من حيث التنكير والتكثيف.

٢٠. الاستهلال والخاتمة في القصة القصيرة جداً ينقسمان على ثلاثة أنواع:

أ. الاستهلال المثير والخاتمة المخترقة التي تحدث (الضربة) المفاجئة.

ب. الاستهلال والخاتمة العاديين.

ج. الاستهلال والخاتمة الحواريين.

٢١. تتوزع قراءة الاستهلال في القصة القصيرة جداً على اتجاهين:

أ. نفسي يستقبل العلامة ويحولها في تتابع قرائي الى معنى.

ب. توليدي بوصفه نواة لأفعال سردية أخرى.

٢٢. إن الوظيفة الأساسية للاستهلال والخاتمة في القصة القصيرة جداً تتركز في:

أ. زج القارئ في أتون الحدث مباشرة (استهلال).

ب. خلق حالة إدهاش (خاتمة).

ج. خلق علاقة ترابطية مع العنوان (استهلال/ خاتمة).

لا نزعم أننا أحطنا بكل ما يجب أن يقال عن هذا النوع الأدبي الجديد، إذ تبقى هذه المحاولة متواضعة أمام مغاليقها التي تستحق جهدا أوسع في وتمظهراتها تمفصلاتها المتشعبة.

المصادر والمراجع

أولاً المجاميع القصصية

١. أفق آخر، قصص قصيرة جداً، جمال نوري، مكتبة سومر للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠٠٢.

٢. الأوديبي، قصص قصيرة جداً، قصي الخفاجي، إصدار خاص، ٢٠٠٦.

٣. بحثا عن الديناصور، مختارات من ق. ق. جداً،، إعداد وترجمة: سعيد بن عبد الواحد وحسن بوتكي، منشورات مجموعة البحث في القصيرة بالمغرب ط١ ٢٠٠٥.

٤. بروق،قصص قصيرة جداً، إعداد د. يوسف حطيني، منشورات دار اليازجي، دمشق، ٢٠٠١.

٥. بقية ليل، ٧١ قصة قصيرة جداً، عبد الستار ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧.

٦.الجسد والأبواب، قصص قصيرة، خالد حبيب الراوي، مطبعة الغري الحديثة، النجف ١٩٦٩.

٧. حب مع وقف التنفيذ، قصص قصيرة جداً، هيثم بهنام بردى، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٨٩.

٨. حدوة حصان، قصص قصيرة، بثينة الناصري، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٤.

٩. حـRب، قصص قصيرة، أحمد جارالله ياسين، إصدار خاص، الموصل ٢٠٠٤.

١٠. حكايات الغرف المعلقة، قصص قصيرة جداً، زيد الشهيد، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن ٢٠٠٣.

١١. خمسون قصة قصير جداً، محمد سمارة،، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.

١٢. صنوبرة ليمامة المحاق، عائشة عطية النعيمي، السلسة القصصية(١٠٥)، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ٢٠٠٢.

١٣. صوب سماء الأحلام، صلاح زنكنة، السلسة القصصية(٣٥)، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد،٢٠٠٠.

١٤. الطائر، قصص قصيرة، حنون مجيد، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد،١٩٩٩.

١٥. العربة، قصص قصيرة جداً، نهلة الجمزاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، عمان ط١ ٢٠٠١.

١٦. العري في صحراء ليلية، قصص قصيرة، محمود الريماوي، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٢.

١٧. عزلة أنكيدو، قصص قصيرة جداً، هيثم بهنام بردى، منشورات مطبعة نينوى، بغداد ط١، ٢٠٠٠.

١٨. عشرون قصة قصيرة جداً، إبراهيم أحمد، دار الرواد للطباعة،(د.ت).

١٩. العيون، قصص قصيرة، خالد حبيب الراوي، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٧.

٢٠. القطار الليلي، قصص قصيرة،خالد حبيب الراوي، دار الحرية، بيروت، (د.ت).

٢١. القناع،، قصص قصيرة،خالد حبيب الراوي، دار الحرية، بيروت، (د.ت).

٢٢. القيد في عنق الزهرة، قصص قصيرة، حسب الله يحيى، دار التضامن، بغداد ١٩٧٤.

٢٣. الكرسي الأزرق، قصص قصيرة جداً، عبد الله المتقي، منشورات مجموعة البحث في القصيرة بالمغرب، ط١ ٢٠٠٥.

٢٤. لأنك معي، قصص قصيرة جداً، أحمد زياد محبك، دار شمأل، دمشق ٢٠٠٠.

٢٥. لست يوما رداءها، قصص قصيرة جداً، ضياء قصبجي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١ ٢٠٠٣..

٢٦. الليلة الثانية بعد الألف، قصص قصيرة جداً، هيثم بهنام بردى، منشورات إتحاد أدباء نينوى، مجلة نون، ١٩٩٦.

٢٧. المدفن المائي، قصص قصيرة، علي السوداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ ١٩٩٣.

٢٨. مرور خاطف، قصص قصيرة جداً، محمود شقير، دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

٢٩. المعدان، قصص قصيرة، وارد بدر السالم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.

٣٠. المواسم الأخرى، قصص قصيرة، عبد الرحمن مجيد الربيعي، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط١ ١٩٧٠.

٣١. ميت لا يموت، قصص قصيرة، نجيب كيالي، ط١، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦.

٣٢. نزهة في شوارع مهجورة، قصص قصيرة، أحمد خلف، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ط١ ١٩٧٤.

٣٣. نفثات، منتصر الغضنفري، السلسلة القصصية (٧١)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١.

٣٤. النمور في اليوم العاشر، قصص، زكريا تامر، دار الاداب، بيروت، ط١ ١٩٧٨.

٣٥. همهمات ذاكرة، قصص قصيرة جداً، أحمد جاسم الحسين، إصدار خاص، دمشق، ط١ ١٩٩٦.

٣٦. واجهات براقة، قصص قصيرة، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٥.

ثانياً الكتب

١. اتجاهات الشعرية الحديثة-الأصول والمقولات، يوسف إسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،٢٠٠٤.

٢. أساطير العالم القديم، صمويل نوح كريمر، ترجمة: أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٧٤

٣. أساليب السرد في الرواية العربية، د. صلاح فضل، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة ١٩٩٢.

٤. الاستهلال- فن البدايات في النص الأدبي- ياسين النصير،، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

٥. أصداء-دراسات أدبية نقدية- د. عناد غزوان، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

٦. الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧.

٧. إضاءة تاريخية على قضايا أساسية،-الصورة،، المنهج، الطبع-.مجموعة كتاب سوفيت، ت: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

٨. إضاءة نقدية في القصة القصيرة جداً، سليم عباسي، دار البشائر لطباعة والنشر، دمشق،٢٠٠٤

٩. أطياف الوجه الواحد- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق- د. نعيم الوافي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.

١٠. الاعتراف بالقصة القصيرة، سوزان لوهافر، ت: محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠
١١. الأمثال العربية في العصر الجاهلي، د. محمد توفيق أبو علي، دار المعارف بمصر، ١٩٨٣.
١٢. انفتاح النص الروائي-النص، السياق- سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط١ ١٩٨٩.
١٣. انفعالات، ناتالي ساروت، ت: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
١٤. أوهاج الحداثة- دراسة في القصيدة العربية الحديثة- د.نعيم اليافي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٣.
١٥. البطولة في القصص الشعبي، د. نبيلة إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢.
١٦. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، عالم المعرفة،(١٦٤) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢.
١٧. بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان ط١، ١٩٨٤.
١٨. بناء فضاء المكان في القصة القصيرة، د. محمد السيد إسماعيل، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة ط١، ٢٠٠٢.
١٩. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع مسلم العاني،، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٩٤.
٢٠. بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، الوظائف، التقنيات)، د. ناهضة ستار، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
٢١. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٦.
٢٢. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد محمد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٩٣.
٢٣. تجليات اللغة البصرية-قراءة في جماليات الأسلوب القصصي في ٤٥ درجة مئوية، لمحمد خضير أنموذجا، عبد الستار جبر عداي، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة ط١، ٢٠٠٢.

٢٤. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، د. محمد عزام، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.

٢٥. تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط٢، ١٩٩٣.

٢٦. تحليل الخطاب الشعري-إستراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٥.

٢٧. تحليل النص السردي، محمد القاضي، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٧.

٢٨. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠- ١٩٩٠، د.خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٢٩. الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، ١٩٦٠-١٩٨٠، دراسة نقدية، د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٩.

٣٠. تساؤل، قصص قصيرة، محاسن الجندي، دار الباحث، سلمية، ط١، ١٩٩٧.

٣١. تشكلات الوعي وجماليات القصة، أيمن إسماعيل بكر، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٢.

٣٢. تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ١٩٤٧-١٩٨٥، أحمد شريبط أحمد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.

٣٣. تطور القصة القصيرة في مصر، سيد حامد النساج، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٨.

٣٤. تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، ت مصطفى صفوان، القاهرة، (د.ت).

٣٥. التفضيل الجمالي، دراسة في سايكولوجية التذوق الفني، شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة(٢٦٧)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،٢٠٠١. .

٣٦. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمني العيد، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط، ١٩٩٠.

٣٧. تولستوي فنانا، حياة شرارة، دار الطليعة الأدبية، بيروت، ١٩٧٩.

٣٨. ثريا النص-مدخل لدراسة العنوان القصصي- محمود عبد الوهاب، الموسوعة الصغيرة (٣٩٦)، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد،١٩٩٥.

٣٩. جماليات المكان، جاستون بشلار، ت غالب هلسا،. وزارة الثقافة والإعلام-دار الجاحظ للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٠.

٤٠. حبة الخردل، دراسات نقدية، إعداد خالص إيشوع بربر، منشورات إتحاد الأدباء والكتاب السريان، فرع نينوى، ٢٠٠٥.

٤١. الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

٤٢. خطاب الحكاية- بحث في المنهج-جيرار جينيت، ت محمد المعتصم، وعبد الجليل الازدي، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.

٤٣. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لنموذج إنساني معاصر، عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥.

٤٤. دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، لبنان، ط١. ١٩٨٦.

٤٥. دراسات في النقد الأدبي، د. احمد كمال زكي، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨٠.

٤٦. دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٠.

٤٧. الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ت أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مطابع مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٧٢.

٤٨. سرد الأمثال، دراسة في البنية السردية لكتب الامثال العربية، د. لؤي حمزة عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣.

٤٩. السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت ط١ ١٩٩٢.

٥٠. سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان-الأردن، ط١، ٢٠٠١.

٥١. السيناريو،سدفيلد، ت سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٨٩.

٥٢. الشعرية، تزفيتان تودوروف، ت شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب ط٢ ١٩٩٠.

٥٣. الشعرية البنيوية، جوناثان كلر، ت إمام السيد، دار شرقيات للنشر والتوزيع ط١، ٢٠٠٠.
٥٤. الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، ت د. محمود الربيعي، مراجعة محمد فتحي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي ١٩٦٩.
٥٥. ظاهرة الشعر العربي المعاصر، محمد بنيس، دار التنوير، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
٥٦. عالم القصة، برنارد فوتو، ت: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٨.
٥٧. عبد الرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصة العراقية القصيرة، سليمان البكري، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي – مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل ١٩٧٧.
٥٨. علم لغة النص، سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ط١ ٢٠٠٤.
٥٩. العمدة، أبن رشيق القيرواني، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، ١٩٣٤.
٦٠. عناصر القصة، رويرت شولتز، ت: محمود منقذ الهاشمي، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٨.
٦١. العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.
٦٢. فضاءات الشعرية، دراسات نقدية في ديوان أمل دنقل، د. سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، أربد–الأردن ١٩٩٩.
٦٣. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ٢٠٠٢.
٦٤. فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي، وابن سينا وابن رشد، أرسطو طاليس، ت: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت–لبنان ١٩٨٣.
٦٥. فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي، المكتب المصري الحديث، مصر، ط٥، ١٩٨٠.
٦٦. فن القصة القصيرة بالمغرب، في النشأة والتطور والاتجاهات، احمد المديني، دار العودة، بيروت، (د. ت)
٦٧. فن القصة القصيرة مقاربات أولى، محمد مينو، مطابع البيان التجارية، دبي–الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٠.

٦٨. فن كتابة الأقصوصة، مجموعة مقالات، ت: كاظم سعد الدين، الموسوعة الصغيرة، العدد ١٦، دار الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨.
٦٩. الفن والأدب، بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، ميشال عاصي، مؤسسة نوفل،لبنان –بيروت ط٣ ١٩٨١.
٧٠. في الأدب المقارن، د. نجم عبد الله كاظم، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط١
٧١. في السرد- دراسات تطبيقية- عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي الحامي، تونس ط١ ١٩٩٨.
٧٢. في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان ط١ ١٩٨٧.
٧٣. القصة السايكولوجية، دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ليون أيدل، ت محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٥٩.
٧٤. قصة السبعينات، رياض عصمت، مطابع الوحدة، دمشق، ط١ ١٩٧٨.
٧٥. القصة العربية القصيرة في العصر الجاهلي، علي عبد الحليم محمود، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥.
٧٦. القصة القصيرة جداً، مقاربة بكر، أحمد جاسم الحسين، منشورات دار عكرمة، دمشق، ١٩٩٧.
٧٧. القصة القصيرة الحديثة في العراق، د. عمر الطالب، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق ١٩٧٩.
٧٨. القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين، د. أحمد جاسم الحسين، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠١.
٧٩. القصة القصيرة الفلسطينية- ميلادها وتطورها، ١٩٢٤-١٩٩٠، د. ياسين فاعور، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١.
٨٠. القصة القصيرة في الخليج العربي، د. عبد الله إبراهيم غلوم، مركز دراسات الخليج العربي، جامعة البصرة، العراق ١٩٨١.
٨١. القصة القصيرة في سوريا-قص التسعينيات، د. نضال الصالح، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
٨٢. القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل (الأفق الجديد)، د. محمد عبيدالله، وزارة الثقافة، عمان-الأردن ٢٠٠١.

٨٣. القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، شكري محمد عياد، مطبعة النهضة الجديدة، القاهرة، ١٩٦٧- ١٩٦٨.
٨٤. القصة القصيرة النظرية والتقنية، انريكي اندرسون امبرت، ت: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠.
٨٥. القصة والحكاية في الشعر العربي، د. بشرى محمد علي الخطيب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
٨٦. قصيدة النثر في التسعينيات من القرن العشرين في سوريا، د. أحمد زياد محبك،٢٠٠٥. (مخطوط)
٨٧. قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.
٨٨. قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي، ميخائيل باختين ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ ١٩٨٦.
٨٩. لذة النص، رولان بارت. ت منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، بيروت ١٩٩٢.
٩٠. اللوحة والرواية، جيفري ميرز، ت مي مظفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
٩١. المـآل، دراسة تأويلية في نماذج من القصة القصيرة في الأردن، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن ٢٠٠٢.
٩٢. ما الجنس الأدبي، جان ماري شيفير، ت: غسان السيد،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.
٩٣. ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، عبد السلام المسدي، موسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس (د.ت).
٩٤. المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، ت فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ ١٩٩٢.
٩٥. المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
٩٦. مدخل إلى نظرية القصة القصيرة تحليلا وتطبيقا، جميل شاكر وسمير المرزوقي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٩٧. مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ت عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر (مشترك)، (د.ت).

٩٨. مدخل لدراسة القصة القصيرة جداً، حمدي مخلف الحديثي، الموسوعة الثقافية (٢٤)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٥.

٩٩. المسبار في النقد الأدبي، دراسة في نقد الأدب القديم والتناص، د. جمعة حسين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.

١٠٠. معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ت: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ١٩٩٣.

١٠١. المعلم، مجموعة شعرية، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

١٠٢. المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ت عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (١٣)، دار المأمون للترجمة والنشر، ط٢، ١٩٨٨.

١٠٣. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٤.

١٠٤. مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة (١١٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧.

١٠٥. مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة، من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب١٩٨٧.

١٠٦. مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمه، دار العودة، بيروت ١٩٧٩.

١٠٧. من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت، وجيرار جينيت، ت غسان السيد، دار نينوى، دمشق ٢٠٠١.

١٠٨. من حديث القصة والمسرحية، علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط١، ١٩٨٧.

١٠٩. نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، (د.ت).

١١٠. النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، د. محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

١١١. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
١١٢. نظرية الأدب، أوستن وارين، ورينيه ويليك، ت محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى للرعاية والفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق ١٩٧٢.
١١٣. النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلون، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
١١٤. نظرية الأنواع الأدبية، م. ل. فتسنت، ت: د. حسن عون، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د-ت).
١١٥. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت: إبراهيم الخطيب، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٢.
١١٦. النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سوريا، د. عادل الفريجات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.
١١٧. الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تحرير ديفيد وورد، ت سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٩.

ثالثاً: الدوريات

١. إذن ما الزمن؟ ريتشارد غيل، ت خالدة حامد، مجلة الموقف الثقافي ع٢٩، سنة ٢٠٠٠.
٢. استلهام الموروث السردي في القصة العربية، د. عبد الله أبو هيف، مجلة الكاتب العربي، السنة الثانية والعشرون، العدد ٦٧- ٦٨، شتاء- ربيع ٢٠٠٥.
٣. إشكالية الزمن الروائي، د. صالح ولعة، مجلة الموقف الأدبي، ع٣٧٥، سنة ٢٠٠٢.
٤. إشكالية القصة القصيرة في مصر، غالي شكري، مجلة إبداع العدد٦، سنة ١٩٨٤.
٥. أصل الأجناس الأدبية، تودوروف، ت: محمد برادة، الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، ربيع ١٩٨٢.

٦. آليات السرد في (القصة القصيدة)، إدوارد الخراط، مجلة فصول مج ٨،ع٣-٤ سنة١٩٨٩.
٧. الإنسان والأسطورة، بي. غريمال، ت: د. فاضل السعدوني، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٢، السنة الحادية عشر، ١٩٩١.
٨. أنماط المفارقة وآليات تكوينها في مجموعة رائحة السينما لنزار عبد الستار، فيصل غازي النعيمي، جريدة مستقبل العراق، ع١٥، ٢٠٠٤/٩/٧.
٩. بنية العنوان في قصيدة السياب، محمود عبد الوهاب، مجلة الأقلام،ع٦، سنة١٩٩٩.
١٠. التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ت: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، مجلة آفاق المغربية، ع٨-٩، ١٩٨٨.
١١. التلقي والتأويل، مدخل نظري، محمد بن عياد، مجلة الأقلام،ع٤سنة ١٩٨٨.
١٢. جلسة حوار مع الناقد مالك المطلبي، مجلة الجندول، السنة الثالثة، ع١٧- ١٨، ٢٠٠٥.
١٣. جمهور الأدب في مصر، د. سيد البحراوي، مجلة المنار، ع٥٨، السنة الخامسة، أكتوبر ١٩٨،٩.
١٤. حساسية السرد عند القاص محمود شقير، جاسم عاصي، جريدة التآخي،ع٤٤٤٧، ٢٠٠٥/٤/١٤.
١٥. حقائق التبر والتراب، وليد السباعي، جريدة الأسبوع الأدبي، ع٧٧٨، ٢٠٠١/١٢/٨.
١٦. حلم الفراشة، حاتم الصكر، مجلة الأقلام، ع٢-٣ آذار، نيسان ١٩٩٢.
١٧. حياة وموت الأشكال الأدبية، الستر فاولر، ت: شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع٢، لسنة ١٩٩٨.
١٨. الخصائص البنائية للأقصوصة، صبري حافظ، مجلة فصول، المجلد الثاني، ع٤، يوليو، أغسطس، سبتمبر، ١٩٨٢
١٩. السرد وبنية الحدث في القصة القصيرة جداً، حكايات الغرف المعلقة أنموذجا، سليمان البكري، جريدة الأديب، ع٩٩، كانون الأول ٢٠٠٥.
٢٠. شجرة الصفصاف، يوسف سامي اليوسف، جريدة إلى الأمام (٢٦)، ع٢٢٨٥، ١٩٩٥/٩/١٥.
٢١. شعرية التوقيعة، د. خفناوي العلي، مجلة الموقف الأدبي،ع٤١٢، أيلول ٢٠٠٥.

٢٢. شعرية الحداثة، عبد القادر عبو، مجلة الموقف الأدبي،ع٣٩٢، سنة ٢٠٠٣.
٢٣. شعرية الخبر، فريال جبوري غزول، مجلة فصول، مجلد ١٦، العدد الأول، سنة ١٩٩٧.
٢٤. ظاهرة القصة القصيرة جداً، عبد الله أبو هيف، مجلة الآطام، العدد ٢١، شباط، ٢٠٠٥.
٢٥. فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، د. ضياء الصديقي، مجلة دراسات، العدد الأول، السنة الأولى، ١٩٩٠.
٢٦. في تقنية القصة القصيرة جداً، (الديك الأعرج) أنموذجا للقاص يحيى الخواجة، أ.د صبري مسلم، جريدة الأسبوع الأدبي، ع٧٥٣، ٧/٤/٢٠٠١.
٢٧. القصة العراقية القصيرة مشكلاتها وآفاق تطورها بعد ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨، باسم عبد الحميد حمودي، مجلة الأقلام، ع٢، تشرين الثاني، ١٩٧٨.
٢٨. القصة القصيرة جداً آراء ونصوص، إعداد: طراد الكبيسي، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، السنة الأولى، ع٤، ١٩٧٤.
٢٩. القصة العراقية القصيرة جداً، عن المصطلح والتاريخية، باسم عبد الحميد حمودي، مجلة الأقلام العراقية ع١١-١٢، السنة ١٢ الثالثة والعشرون، ١٩٨٨.
٣٠. قصص قصيرة جداً، سميحة خريس، مجلة عمان، ع٥٢، سنة ٢٠٠٢.
٣١. قصص قصيرة جداً، علوان السلمان، جريدة الدعوة، ع٢٠٥، الخميس ٧تموز، ٢٠٠٥.
٣٢. القصة القصيرة جداً شكلا أدبيا مستقلا، أحمد خلف، مجلة الأديب المعاصر، ع٣٧، حزيران، تموز ١٩٨٨.
٣٣. القصة القصيرة جداً، ظاهرة فنية أو صحافية أو حضارية أم هي ظاهرة لكل هذه جميعاً؟ فاضل ثامر، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤، آب، ١٩٧٤.
٣٤. قصة قصيرة حدثت لجدتي، صحيفة النور السورية،ع٤، ٣/٦/٢٠٠١.
٣٥. القصة القصيرة والموروث السردي، حسن الجوخ، مجلة الكاتب العربي، السنة الثانية والعشرون، العدد ٦٧- ٦٨، شتاء- ربيع ٢٠٠٥
٣٦. متاهة القصة القصيرة جداً، ياسر قبيلات، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، العدد ٤٢٠، ٢٠٠٦.
٣٧. المتغير الجمالي في القصة القصيرة، حلمي بدير، مجلة إبداع العدد٦، سنة ١٩٨٤.

٣٨. مجاز العائق الاجتماعي في القصة القصيرة، د. صالح غرم الله زياد، مجلة عالم الفكر، مجلد٣٤، ع١ سنة ٢٠٠٥.
٣٩. مدخل لدراسة العنوان في القص القصيرة، د. حسن عليان، مجلة الموقف الأدبي، ع٤٢٢، سنة٢٠٠٦.
٤٠. مستويات لعبة اللغة في القص الروائي، د. نبيلة إبراهيم، مجلة إبداع، السنة الثانية، العدد ٥، مايس ١٩٨٤.
٤١. مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جداً في أسبانيا وأمريكا اللاتينية، سعيد بنعبد الواحد، مجلة قاف صاد، العدد الأول، السنة الأولى، ٢٠٠٤، المغرب.
٤٢. مفهوم التناص، تحديدات نظرية، بشير القمري، مجلة شؤون أدبية،ع١١، سنة١٩٩٠.
٤٣. مقاربة الائتلاف والاختلاف بين القصة القصيرة جداً والقصيدة القصيرة جداً، طراد الكبيسي، جريدة الرأي الأردنية، ٤/كانون الأول/٢٠٠٦.
٤٤. مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، د. عبد الله إبراهيم، مجلة الرافد، ع ٥٩، السنة ٢٠٠٢.
٤٥. مقولات السرد الأدبي، ت الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق المغربية، ع٨-٩، ١٩٨٨.
٤٦. ملامح أسلوبية في القصة النسائية، سيد محمد سيد قطب، مجلة القصة، العدد ٩٨، ١٩٩٩.
٤٧. ندوة القصة القصيرة في الأردن، الياس فركوح، مجلة أفكار، ع١١١، سنة ١٩٩٣.
٤٨. النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، فاضل ثامر، مجلة الأقلام، العدد ٣- ٤، السنة السابعة والعشرون، آذار نيسان، ١٩٩٢.
٤٩. النصوص القصيرة جداً والرؤية القصيرة جداً، حسن حميد، جريدة الأسبوع الأدبي، ع٧٧٠، ٤/آب/٢٠٠١.
٥٠. نقل المركزية الروائية وجماليات سرد ما بعد الحداثة، صبري حافظ، مجلة الأقلام، ع٣، السنة الثالثة والثلاثون، ١٩٩٨.
٥١. وظيفة البداية في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة الكرمل، ع٦١، خريف ١٩٩٥.
٥٢. رابعاً: الرسائل والأطاريح الجامعية
٥٣. العلامة في ثلاثية ارض السواد لعبد الرحمن منيف –دراسة سيميائية– فيصل غازي النعيمي، كلية التربية، جامعة الموصل، بإشراف الأستاذ المساعد عبد الستار عبد الله صالح البدراني، ٢٠٠٥.

٥٤. القصة القصيرة جداً في العراق ١٩٦٨-٢٠٠٠، زينب عبد المهدي نعمة،رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، بإشراف الأستاذ الدكتور شجاع مسلم العاني، ٢٠٠٢.

خامساً: الإنترنت

١. إدوارد الخراط ناقدا، حوار مع إدوارد الخراط، موقع مجلة نزوى. www.nizaw.com

٢. الأصول العربية لفن القصة القصيرة، د. احمد طالب، موقع ديوان العرب. www.diwanalarb.com

٣. أفق التجريب في القص المحدث، محمد معتصم، موقع محمد معتصم. www.geocities.com

٤. بشري الفاضل كاتب نكته وليس كاتب قصة، عثمان الحوري، المنتدى

٥. العام للسودان. www.sudaneseonline.com

٦. جماليات المغامرة، قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جداً، د. حسين الناصرة، موقع منبر دنيا الوطن www.alwatanvoice.com

٧. السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة،بحث تقنيات السرد ووظائفه، د. عبد الله إبراهيم، موقع عبد الله إبراهيم.

٨. www.abdullah-ibrahem.com

٩. سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا أنموذجا)، سعيد بنكراد، موقع سعيد بنكراد.www.saiedi.com

١٠. شعرية الحكي في الكرسي الأزرق لعبد الله المتقي، مصطفى لغتيري، موقع فوانيس. www.alfwanis.hotmil

١١. الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، سعيد الغانمي، موقع مجلة نزوى www.nizaw.com

١٢. على الهامش، د. حسين المناصرة، مجلة أسواق المربد www.merbad.net

١٣. فن القصة القصيرة، إشكالية البناء، أ.د خليل أبو ذياب، موقع القصة العربية.

i. www.arabicstory.net

١٤. في تحليل النص الأدبي، النقد الديداكتيكي، محمد معتصم، موقع محمد معتصم.

www.geocities.com

١٥. القصة السورية القصيرة جداً في عيون كتابها، استفتاء موقع القصة السورية.

www.syrainstory.com

١٦. قصص قصيرة جداً، فاطمة بوزيان، موقع فاطمة بوزيان.

www.fatimabouzian.jeran

١٧. القصة القصيرة جداً إشكالية في النص أم جدلية حول المصطلح، عدنان كنفاني، موقع لها أونلاين.

www.lahaonline

١٨. القصة القصيرة جداً بالمغرب مواقف ورؤى، استطلاع عبد الله المتقي، موقع ديوان العرب.

www.diwanalarab.com

١٩. القصة القصيرة جداً في عيون كتابها السعوديين والمغاربة، إستفتاء هيام المفلح وعبد الله المتقي، موقع القصة العربية. www.arabicstory.net

٢٠. القصة القصيرة جداً في قفص الاتهام، سعيد بو نسة.

www.lahaonline

٢١. القصة القصيرة جداً، قراءة في التشكيل والرؤية، د. حسين علي محمد، موقع القصة العربية. www.arabicstory.net

٢٢. القصة القصيرة في ليبيا، محمد معتصم، موقع جريدة ليبيا اليوم.

www.geocities.com

٢٣. الـ(ق ق ج) بدعة أم إبداع، قراءة في أصول القصة القصيرة، جواني عبدال، موقع عفرين.

www.efrin.net

٢٤. كيف نرمي الحجر على التكرار، كيف نصنع سؤالنا عن الحداثة، علي حسن الفواز، موقع اتحاد الأدباء والكتاب في العراق.

www.iraqiwritersunion.com

٢٥. اللماحية مع زهور أبو نصير، الشربيني المهندس، موقع فضاءات.
www.fadat.com
٢٦. ما هي قصيدة النثر، فرزند عمر، موقع مدينة على هدب طفل.
www.madeenah.net
٢٧. ما هي قصيدة الومضة، أديب محمد حسن، موقع الحوار المتمدن.
www.rezgar.com
٢٨. مع إمبرتو إيكو، عبد الرحمن أبو علي، مجلة نزوى،ع١٤، موقع مجلة نزوى.
www.nizua.com
٢٩. المفارقة في قصص محمد صدقي، شوقي بدر يوسف، موقع أفق.
www.ofouq.com
٣٠. المفارقة والغرائبية في القصة القصيرة، باسم عبدو، موقع أوراق.
www.awrak99.com
٣١. المكان في العمل الفني، دراسة في المصطلح، د. أحمد زنيبر، موقع دروب.
www.droob.com
٣٢. وقفة نقدية في القص القصير جداً، سعاد جبر، موقع القصة العربية.
www.arabicstory.net

الفهرس

شعرية
القصة القصيرة جداً

تسعى هذه الدراسة الموسومة بـ(شعرية القصة القصيرة جداً) إلى محاولة كشف المكونات الفنية للقصة القصيرة جداً، متخذة من النص ومساءلته مساراً لتحديد أسسها المغايرة التي قادتها إلى أن تكون نوعاً أدبياً فرعياً. ومثلما تمتلك القدرة على الحضور بالإمكانات التعبيرية والجمالية الخاصة بها، فهي تمتلك القدرة على إثارة الأسئلة وتشخيص محدداتها واستنطاق كوامنها. وقد تأسس اختيارنا لموضوع الدراسة على جملة من المسوغات يرتبط الذاتي فيها بالموضوعي.

وقد تجلت هذه المسوغات في متابعتنا الشخصية لهذه الكتابات القصيرة جداً، وما لحقتها من هواجس قرائية أخذت تحمل معها أسئلة ما، وبقيت هذه الأسئلة ثاوية في الأعماق تنتظر فاعليتها المشروعة، فسعت هذه الرسالة إلى تفعيلها بعدما ظلت تتحين الفرص التي تسمح لها بالنهوض، ومن المفيد أن يأتي هذا النهوض أكاديميا ليقوّمها من الهنات التي تعتريها فيما لو كتبت خارج هذا المنهج.





978-9933-509-52-1